lovinescu

DESPRE „BIBLIOTECA PENTRU TOŢI"

«Mai presus de orice, în context editorial, „Biblioteca pentru toţi" reprezintă unul dintre cele mai eficiente *acte de cultură*. Prin urmare, accentuăm în chip deosebit asupra fericitei coincidenţe dintre dimensiunea ei cantitativă şi cea calitativă... Cît despre împrejurarea că nr. 1 al noii serii „B.P.T." poartă titlul *Poezii* de M. Eminescu, iar nr. 1 000, Eminescu: *Literatura populară*, desigur, nu constituie o întîmplare. Evenimentul indică însuşi simbolul tutelar sub cupola căruia se desfăşoară nobila activitate a prestigioasei colecţii.»

NICOLAE CIOBANU

«Noua serie a celei mai populare şi mai durabile colecţii din istoria cărţii româneşti a ajuns la numărul O MIE. Dacă admitem că între coperţile celor o mie de numere şi-au găsit locul opere de prim rang din literatura naţională precum şi din literatura universală — şi aceasta este realitatea lesne şi oricînd verificabilă prin consultarea catalogului colecţiei — atunci rolul „Bibliotecii pentru toţi" în „piesa" devenirii spirituale a numeroşilor ei cititori se relevă ca important şi augmentativ... Nr. 1 000 al „B.P.T.", atins în mai puţin de două decenii de la apariţia noii serii a colecţiei, mi se pare expresia cea mai convingătoare a potenţialului de receptare a culturii de care dispune poporul nostru. Fie ca istoria viitoare a „B.P.T."-ului să valorifice la cote maxime acest inepuizabil potenţial, căci o cultură mare este aceea care ştie să primească pentru ca la rîndu-i să poată da»

LAURENŢIU ULICI



Vol. I-II. Lei 10

editura minerva

1008

lovinescu

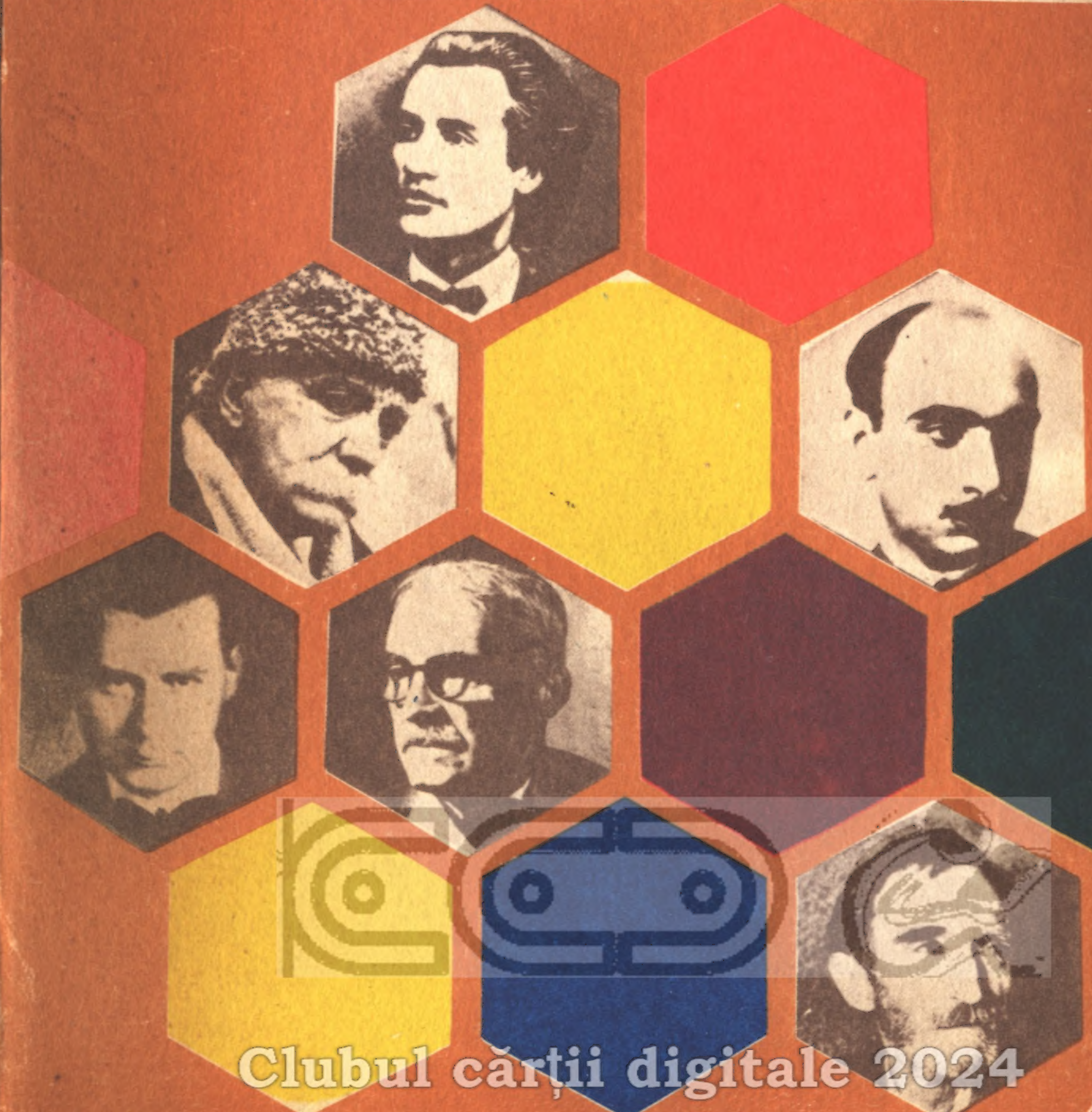




lovinescu

critice

★★



Ilustrația copertei : *Ion Olaru*

e. lovinescu

critice

★★

EDIȚIE ÎNGRIJITĂ ȘI PREFAȚĂ DE
EUGEN SIMION
TABEL CRONOLOGIC DE G. GHEORGHIȚĂ

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1979
EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

CARAGIALE

1. Comediile sale. 2. *Năpasta*

1. Într-o epocă în care, după cum afirmă d. M. Dragomirescu, „gustul literar e amenințat de literatura lui Anatole France și d'Annunzio", moartea lui Caragiale a provocat o manifestare de recunoștință publică din partea tuturor categoriilor de cetățeni. Dincoace de pragul istoriei literare și trăind încă în noi prin fibre sentimentale, vom încerca totuși o caracterizare a operei dramaturgului nostru în intenția unei stricte sforțări de obiectivitate, dacă nu și a unei judecăți defintive...

Caragiale e privit ca întemeietorul teatrului de satiră socială, deși, în realitate, teatrul lui nu e decît un punct din evoluția firească a teatrului lui Alecsandri, care, înainte de a fi ajuns la teatrul în versuri, pornise de la observația tendențioasă a moravurilor timpului ; fără ascuțișul și realizarea estetică a satirei lui Caragiale această observație a avut chiar un caracter mai general. Cum amîndoi dramaturgii au trăit în epoce de prefacere era, dealtfel, firesc să fi încercat fixarea oamenilor de la răscrucea a două vîrste și a două culturi, nelimpeziți încă sufletește, nesincronizați, uneori trecînd dincolo, și alteori rămînînd dincoace de spiritul timpului, Alecsandri mai

ușor, mai întors spre vodevil, dar mai felurit și mai bogat, Caragiale mult mai adînc și mai tăios, deși limitat la un număr restrîns de deformări sufletești. Bogăția lui Alecsandri vine nu numai din bogăția modelelor, imitate de altfel superficial, ci și din bogăția epocei în care a trăit, întrucît prefacerile dintre 1848—1870 au fost mai brusce decît cele ale introducerii regimului constituțional. Pretutindeni vechea clădire a culturii fanariote trosnea ; adu-cînd un aer proaspăt, o adiere revoluționară, tinerii întorși de la Paris înviorau totul, nu fără a trezi și iluzii neîntemeiate și exagerate. Sosit de la Paris și, deci, în afară de bănuiala de a fi un om al regimului vechi, spiritul de observație i-a îngăduit totuși lui Alecsandri să vadă curînd că unii dintre „înnoitori" erau stăpîniți nu-mai de negație fără simțul realității și fără îndemnul de mai bine. Dintr-o astfel de reacțiune a pornit, de pildă, comedia *Iorgu de la Sadagura*, satiră a exagerărilor propriului său partid în care, după ce se luptase împotriva vechiului regim al „ruginiților" și al „simandicoșilor", el atacă și slăbiciunile „revoluționarilor". Tot astfel, după ce, împreună cu Negri și Cuza, iscălise în 1848 actul de la Cernăuți prin care se legau să dea pămînt țăranilor, e nevoit ca în *Rusalii* și în *Zgîrcitul risipitor* să se ridice împotriva speculatorilor ideilor înaintate. Răzvrătescu din *Rusalii* e descălicătorul liniei sufletești a eroilor lui Caragiale : „Oameni buni, striga el țăranilor, ați fost lipsiți de toate, și de libertate, și de egalitate, și de legalitate, și de inviolabilitate, și de drepturi cetățenești, și de drepturi comunale, și de drepturi municipale, și de drepturi civile, și de drepturi politice și de sufragiul universal. Dar, în fine, a unsprezecea oară a sunat pentru voi ! Cel proletar va scăpa de proletariat ! Cel mic se va face mare, și, viceversa, cel mare se va face mic, cel slab va fi putinte și cel putinte neputinte !" În dosul actului de la Cernăuți se arată, așadar, subprefectul liberal Răzvrătescu, care, douăzeci de ani după aceea, avea să se numească Rică

Venturiano, „colaborator la ziarul *Vocea patriotelui naționale*, publicist și studinte în drept", și, ceva mai tîrziu, o dată cu experiența vieții de provincie, Nae Cațavencu, președintele societății „Aurora economică română", al cărei scop era ca „România să fie bine și tot românul să prospere". Această *nouă atitudine critică* a lui Alecsandri apare, mai ales, după 1860, cînd, ieșind din faza de luptător, scrutează cu obidă primejdiile noii poziții în folosul căreia lucrase și el. Tînărul venit de la Paris plin de „libertate, egalitate și fraternitate", devenise acum mai circumspect față de puterea magică a cuvintelor. Eroul unui cînticel e în această privință tipic : „Vreau respectul Convențiunii, strigă el, cu condiția de a schimba totul..." — adică tot ce voia și Farfuride la revizuirea constituției. „Vreau, mai glăsuiește același erou, libertate absolută ! Să nu mai atîrne servitorii de stăpîni, copiii de părinți, soldații de șefi. Vreau egalitate perfectă, să nu mai fie săraci și bogați, mici și mari, slabi și grași, proști și cu cap, oameni și vite... Vreau să înviez în țară fazele revoluțiunii franceze, căci numai prin tulburare o națiune se civilizează..." — dorințe strigate în numele lui Mihai Viteazul și al lui Ștefan cel Mare, cum le va striga și Rică Venturiano... Ales deputat, el „își va îndeplini acest mandat sacru ca cetățean liber și liberal, apărînd cu energie și cu logică libertatea, egalitatea, dreptatea, fraternitatea, inviolabilitatea, inamovibilitatea, autonomia, convențiunea, drepturile naționale, garda națională, partidul național și celelalte" — de unde vedem că programul lui Clevetici nu e departe de programul lui Nae Cațavencu. Clevetici mai apare cu aceeași frazeologie și în *Zgîrcitul risipitor*, în care Tribunescu își expune teoriile : „Și ce este un conservator ? Un om care... conservează ! Un om care voiește să conserveze privilegiul de a nu fi supus la nici una din îndatoririle cetățenești. Însă eu, nu ! Au doară sermana Românie să zacă mult timp sub o rugină atît de inconstituțională. Nu ! Căci eu voi susținea, voi

apăra totdeauna : (repede) dreptatea, libertatea, egalitatea, fraternitatea, inviolabilitatea, drepturile naționale, independența, gloria națională, garda națională, sufragiul național..." — în care găsim pînă și garda națională și sufragiul lui Caragiale ! „Ceasul politic e amenințat : să priveghem cu atențiune după altarul patriei, să avem ochii deschiși spre frontiere, să ne ferim mai cu seamă a depărta de la cîrma statului pe unii oameni capabili... Timpurile sunt grele ; politica Europei, așa ș-așa."

Țara lui Caragiale, în care te naști bursier, trăiești funcționar și mori pensionar, începuse prin a fi țara lui Alecsandri. Paraponisitul poetului cere slujbă cu toată încrederea că i se cuvine, fiindcă „am fost, zice el, unul din corifenții liberalismului și m-am îndulcit în profundul sufletului de serbarea regimentului constituționale, dați-mi voie să iau permisiunea a-mi recomanda meritele pe altarul patriei spre a fi integrat în vreun serviciu public, unde să am și eu slava glorioasă a mă înjuga la carul statului cu deplină onoare patrioticească și iubire de patrie..." În termeni identici trebuie să fi cerut slujbă și Conu Leonida de neuitată amintire, iar la moartea lui, Coana Efimița trebuie să fi reclamat pensia ca și Kera Nastasia, din *Mania pensiilor* : „Și tocmai pentru aceea am venit să te rog, ca să-ți faci o pomană și cu mine să mă pui în pensie ca pe cei mulți... că helbet !... poate să ai și d-ta vreodată nevoie să te descînte bunica de deochi sau să-ți caut în cărți, de vreo slujbuliță, că m-ai amețit cînd te dedeseră afară pentru niște bani ce lipseau..."

N-am făcut această apropiere pentru a tăgădui superioritatea satirei lui Caragiale, ci pentru a arăta că atitudinea lui nu e nouă și, sub o formă mult mai tăioasă și mai artistic exprimată, dar nu mai felurită, prelungește atitudinea reacționară a lui Alecsandri, revenit din iluziile tinereții. În teatrul lui uitat găsim întreaga octavă a eroilor caragialești : politicianul ambițios, vînzătorul de vorbe goale, redactorele *Gogoașei patriotice*, vînătorul de slujbe, exploatorul credulității publice. Și unul și altul au biciuit, așadar, demagogia, Caragiale mai incisiv și deodată, Alecsandri mai ușor și mai tîrziu, după ce fusese la începutul activității sale un luptător revoluționar.

După cele amintite în treacăt aici și după cele precizate în atîtea studii critice, e de prisos să mai insistăm asupra sensului comediilor lui Caragiale, *O noapte furtunoasă, Conu Leonida, O scrisoare pierdută*, opera unei conștiinți critice ațintită asupra unei epoce de tranziție de la vechea stare de lucruri, de la formele bunului plac oriental, ale nepăsării, la noul regim constituțional, ale cărui cadre depășeau cu mult realitatea noastră sufletească. Sinteza acestui contrast e realizată în *Scrisoarea pierdută*, în care avem, pe de o parte, aparențele unei consultări libere a voinții naționale, iar, pe de alta, administrația arbitrară a lui Tipătescu, servilismul oriental al lui Pristanda, demagogia lui Cațavencu, parodia unei întruniri contradictorii cu discuții de „principii" urmate de „unanimitatea" guvernamentală ieșită din urna voinții țării... Din aceeași atitudine critică au pornit și celelalte două comedii ; de nu lovesc în însăși ficțiunea „curat constituțională", ele ne fixează totuși figuri tipice din marginea unei epoce de tranziție, în care cuvintele exercită o sugestie indiscutabilă asupra sufletelor nepregătite. Libertatea, egalitatea și fraternitatea promit un paradis apropiat ; republica se preface în capul lui Leonida într-o țară ideală în care „cetățenii iau cîte o leafă bună pe lună, toți într-o egalitate", nimeni nu mai plătește datoriile, nimeni „nu mai are dreptul să-și plătească birul" ; democrația devine în mintea lui Jupîn Dumitrache, Nae Ipingescu și chiar Rică Venturiano un fel de talisman. Rică, teoreticianul democrației, combate „cu energie pentru sufragiul universal, singura cale a veritabilului pro-

gres", iar cei doi negustori „combat şi ei reacţiunea, fiindcă mănîncă sudoarea poporului suveran" — cioburi de oglindă, strîmbe şi murdare, în care se aruncă o rază de lumină curată, conştiinţi întunecate în care se frîng şi se deformează ideile timpului. Cu cîteva trepte mai jos, scriitorii ar putea cerceta cu acelaşi interes estetic ideaţia maimuţelor : la ce cugetă, de pildă, un cimpanzeu dinaintea unui apus de soare ? Care sunt concepţiile urbanistice ale unei gorile, scăpate din cuşcă ? Puncte de vedere la fel de oportune ce s-ar deschide cercetării literare de-am putea scruta conştiinţa tuturor vieţuitoarelor.

Deşi după natură, Iorgu de la Sadagura, Clevetici, Tribunescu şi ceilalţi eroi ai lui Alecsandri nu s-au putut ridica la valoarea simbolică de „tipuri", cum s-au ridicat Caţavencu, Pristanda, Conu Leonida sau Brînzovenescu.
Caragiale rămîne, aşadar, singurul nostru dramaturg care a dat eroilor actele stării civile. Tot teatrul de dinainte şi după dînsul — afară de foarte puţine excepţii — e un teatru de iluzii scenice, de ficţiuni dramatice. Nimeni n-a creat viaţă, nimeni n-a aruncat în circulaţie realităţi. Caragiale ne-a înmulţit populaţia cu un număr de cetăţeni, expresii ale mentalităţii unei pături sociale într-o anumită epocă. Pentru a da viaţă acestor „tipuri", el a trebuit să-i facă să vorbească în felul lor, potrivind forma fondului, plăsmuind pe de-a-ntregul o limbă specială, inestetică şi trivială, dar plină de realitate trăită, o limbă necunoscută literar pînă la dînsul. După cum Eminescu a adus o nouă limbă poetică, o armonie proprie, un număr de imagini şi de expresii ce au intrat în rostirea poetică, tot aşa şi Caragiale a întrebuinţat o limbă a sa, monstruoasă, dar plină de sevă, vie, o culegere de locuţii ajunse legendare, de glume curente ; „caragializăm", astfel, fără voie, după cum eminescianizăm în expresia sentimentelor poetice.

Un artist se valorifică, negreşit, în primul rînd prin puterea lui de realizare, dar în al doilea rînd şi după calitatea acestei realizări. Puterea de observaţie nu ajunge, singură, pentru a-i fixa locul pe scara valorilor. Trebuie să cunoaştem încotro i se îndreaptă observaţia, ce lume de sentimente şi de idei îi solicită analiza, ce anume aspecte ale vieţii însufleţeşte. Dincoace de planul realizării, meritul unui artist se determină, aşadar, şi prin această valoare relativă. Sunt suflete şi suflete : în unele viaţa se zbate în conflictul tuturor problemelor timpului, al ciocnirilor de idei şi de pasiuni, altele, cioburi de oglindă aburite, pătează şi frîng totul ; luminile se sting, nuanţele se şterg, esteticul sau eticul se îngroapă sub un înveliş de ceaţă ; ideile cad lipsite de răsunet, ca în adîncul unei fîntîni ; fără viaţă multiplă, fiare înfometate, pasiunile mugesc după zăbrelele cuştei. La o realizare egală nu e totuna dacă scriitorul ne zugrăveşte ideaţia unui om sau actul reflex al unei gorile. Pornind de la aceste consideraţii, nu putem trece peste constatarea faptului că structura psihologică a eroilor lui Caragiale se reduce la jocul mecanic al unei singure formule repetate cu o stăruinţă ce o impune ca un simbol. Ipingescu, de pildă, e omul care spune : *Rezon !* Oricît l-ai scutura, nu va ieşi o fărîmă de idee suplimentară dintr-însul. La toate răspunde : *Rezon !* Aprobă anticipat, mîrîind : *Mie îmi spui !* Formula prinde şi fixează o atitudine sufletească. Jupîn Dumitrache ţine la onoarea lui de familist ; încornorat cu seninătate chiar sub acoperişul casei, el îşi face un punct de onoare în a nu fi înşelat. Dumnezeu a creat vorba şi a sădit cugetarea în mintea omului pentru ca Pristanda să poată spune : *„Curat aşa, coane Fănică...* — deoarece ideaţia lui se sfîrşeşte cu aceste cuvinte. Nu discută ; simbol al subordonatului, al umilitului, execută ce i se porunceşte. Cu o psihologie primitivă, fixată într-o formulă unică şi fatală, trăieşte totuşi şi se impune prin unitatea paiaţei automate ce articulează un singur cu-

vînt. În formula lui Trahanache *„Aveți puțintică răbdare"*, e fixat omul cu moderația vîrstei și a situației, cu liniștea și înțelepciunea lui sumară ; nu se grăbește, e „parlamentar" și stăpîn pe sine ; în toiul unei discuții electorale aprinse, invită pe „onorabilul să dea pe stimabilul afară". În Trahanache se întrupează seninătatea omului încrezător, nebiruită nici de evidență, în fața căreia continuă să aibă „puțintică răbdare". Cu unica obsesie a trădării, bănuitor, Farfuride ciulește mereu urechea. Cetățeanul turmentat nu știe cu cine votează. Agamiță Dandanache e : „Eu, familia mea de la patruzopt tocmai acuma să rămîn fără coledzi..." Prin generalizarea procedeului simplificării psihologice nu există, așadar, oameni cu pasiuni contradictorii, cu o viață complexă, ci păpuși reduse la o singură formulă energică : „Aveți puțintică răbdare" ; „Eu cu cine votez ?" : „Curat așa, coane Fănică" ; „Rezon" ; „Eu, familia mea de la patruzopt..." Atît... Poți învîrti manivela, dar e fără rezultat. Formulele sunt totuși puternice și, prin simplitate energică, prin repețire sistematică, se întipăresc ca medalii imperiale ; de aici, din acest proces psihologic, în parte, și succesul caragealismului. De ar fi oameni adevărați, eroii săi ar fi mai insesizabili ; nereprezentînd decît o singură atitudine, o reprezintă cu o energie ce o delimitează cu preciziune și o izolează de restul lumii. Iată de ce întîlnim pretutindeni eroii lui Caragiale, pe Trahanache cerînd puțintică răbdare sau pe Ipingescu mîrîind mereu „Rezon"...

Acest teatru nu e teatrul oamenilor lipsiți cu desăvîrșire de cultură, al oamenilor lăsați numai în voia instinctelor, nu e nici teatrul sufletelor simple și susceptibile totuși de poezie ; eroii săi plutesc între două lumi, între două epoce, lipsiți și de poezia simplității, dar și de intelectualitatea oamenilor civilizați — adevărată lume de bărbieri, de „Mițe ploieștence", de „catindați", de „Bibici", de Vete, de Pristanda și de Rică Venturiano, lume de la periferiile orașelor mari, irozi de mahala în mintea cărora

totul se pervertește și se deformează. Oricare ar fi valoarea lor estetică de realizare, omenește, toate aceste rămășițe ale societății sunt puțin interesante, prin lipsă de conținut sufletesc, iar, judecate sub raportul etic, nu scapă învinuirii de imoralitate : imoral e, de pildă, Tipătescu în viața publică și privată ; imorali : Zoe, Veta, Dandanache, Chiriac ; imoral : Cațavencu, „plastograful" ; imorali și interlopi toți eroii din *D-ale Carnavalului ;* cînd nu sunt cu totul imorali, sunt inconștienți ca Trahanache sau Jupîn Dumitrache. Unul singur e cinstit și acela e un vițios și bețiv : Cetățeanul turmentat — un adevărat simbol.

Teatrul lui Caragiale e un izvor de apă tulbure în care joacă o pulbere de necurățenii. E drept că teatrul de moravuri trăiește, în genere, din deficitul moral al societății. În *Dușmanul poporului* al lui Ibsen, găsim și tipuri de ale lui Caragiale, cum e Tipătescu sub figura primarului, găsim lașitatea și necinstea sub chipul blajin al tipografului oportunist, sau al directorului de ziar, găsim coaliția proștilor, a mulțimii nerecunoscătoare, a șireților, a necinstiților, ca și în piesele lui Caragiale, găsim chiar un „cetățean turmentat", care, la întrunire, e singurul de partea adevărului și a cinstei ; mai găsim totuși și pe doctorul Stockmann, ce-și jertfește pîinea sa și a familiei pentru adevăr, înălțîndu-se deasupra tuturor. Omenirea e răzbunată : un singur om ca Stockmann răscumpără turpitudinea morală a celorlalți. În tot teatrul lui Caragiale nu găsim, nu un erou, ci un om cinstit, sau un om normal. Dominat de un ideal moral, teatrul lui Ibsen e un teatru de luptă, satira unei lumi pe ruinile căreia el ar fi voit să ridice o lume nouă. Lipsit de ideal, teatrul lui Caragiale e o satiră fără altă finalitate, o colecție de imbecili, de imorali, de automați ai unei singure formule ; oricît de spiritual ar fi în forma lui scînteietoare, e întristător ca un spital de infirmități morale și intelectuale. Cu excepția cetățeanului turmentat, nu găsești în el un singur

om căruia să-i poţi întinde mîna fără să te simţi pătat. Pe cînd mocirla vieţii zilnice slujeşte, aşadar, lui Ibsen şi altor dramaturgi ca punct de plecare a superiorităţii morale a unui Stockmann sau Bernick, la Caragiale ea e studiată şi prezintată în sine ; nici o adiere nu-i risipeşte miasmele ; nici un fel de milă n-o îndulceşte ; nici o generozitate n-o tempereazǎ. Caragiale n-a fost un grădinar de suflete, ci a răscolit rănile din curiozitatea de a le răscoli...

N-a fost lipsit numai de idealism şi de generozitate, ci şi de poezie ; eroinele sale n-au feminitate, nici duioşie ; pretutindeni, chipuri deformate şi groteşti, dragoste văzută prin prisma mahalalei. Nici natura n-a existat pentru Caragiale şi se poate afirma chiar că nici un scriitor român n-a văzut-o mai puţin decît dînsul. Ascuţit observator al unei anumite categorii de oameni şi al unor raporturi morale, el n-a fost şi un vizual ; cu excepţia cîtorva pagini din *Hanul lui Mînjoală*, în întreaga lui operă nu vom găsi un apus de soare, un foşnet de pădure, un murmur de izvoare, o rază de lună, duioşia sau extazul ce înnobilează.

Toţi criticii au lăudat limba lui Caragiale proprie, nervoasă, energică, stilul sobru, eliptic. În teatru ea e, în adevăr, topică, tulburată de toate gunoaiele mahalalei, dar viguroasă şi de o rară expresivitate scenică, limba lui Ipingescu şi a „cetăţeanului", concisă, tîrîtoare, deformată, atît de deformată şi legată de o clasă de oameni şi de o clipă din evoluţia noastră culturală, încît va deveni în viitor o problemă filologică. Cînd sparge însă forma dramatică a dialogului, pentru a se revărsa în descripţie sau în analiza psihologică, ea mai păstrează ceva dintr-o vulgaritate ce jigneşte de astă dată ; sobrietatea nervoasă nu reuşeşte să ascundă lipsa de avînt, de poezie, de înţelegere a unei subtile armonii şi mai ales a simţului unei limbi curate, româneşti, crescută din seva populară

şi cu un ritm generos. În schimb, o frază scurtă, cu o osătură ce trosneşte din toate încheieturile, o limbă citadină, ziaristică, de proces-verbal. Iată cîteva exemple numai din *Păcat*, în care nu ne ridicăm împotriva neologismelor, ci a vulgarităţii lor ziaristice.

„Cînd seminaristul a îndrăznit să nesocotească *recomandaţiile imperioase* ce-i fuseră *comunicate*... scump a trebuit să-şi plătească pasul *imprudent*. A fost o *maltratare* meritată... Zbirii însărcinaţi cu *corecţiunea* cutezătorului au făcut *exces* de zel..."

„Cu încetul însă membrele pierd siguranţa şi *simetria* mişcărilor, cîntecul e surd, *articularea inegală*... O sforţare, *excitat* de îndemnul *unanim al amatorilor*."

„*Succesul colosal* şi *spontaneu* n-a *afectat* cîtuşi de puţin pe omul nostru."

Citaţiile ar putea merge cît mai departe... Toată proza lui Caragiale — proza descriptivă — e pătată de vulgarităţi orăşeneşti, de neologisme ; deşi a cunoscut într-un mare grad economia verbală, Caragiale a fost lipsit de simţul cuvîntului estetic cu valoare de sugestie.

Înzestrat cu o reală putere de observaţie a contrastelor dintre formă şi fond, cu un mare talent de a proiecta sub specia scenică tipuri care, printr-o unitate sufletească, energică şi expresivă, au devenit simboluri ale mentalităţii unei întregi clase sociale din epoca noastră de prefacere, spiritul de observaţie al lui Caragiale n-a mers totuşi pînă în adîncurile sufleteşti pentru a ne prinde aspecte complexe — ci s-a mărginit la o suprafaţă uşor de ridiculizat şi într-o tendinţă în care nu era el cel dintîi deschizător de cale... Cu toată intuiţia şi puterea de creaţie — calitatea esenţială a unui scriitor — opera lui Caragiale e săpată într-un material puţin trainic pe care timpul a început să-l macine. Lipsită de adîncime, de orice ideologie, de orice suflare generoasă, pesimistă, de

o vulgaritate, de altminteri, colorată, după ce s-a bucurat de prestigiul unei literaturi prea actuale va rămîne mai tîrziu cu realitatea unei valori mai mult documentare...

1913

2. *Năpasta* iese din formula teatrului lui Caragiale, deoarece, pe cînd celelalte piese pornesc de la viziunea limpede a unor *tipuri, Năpasta* porneşte de la o problemă sufletească ; recunoaştem pretutindeni pe Trahanache şi pe Pristanda, dar nu vom recunoaşte niciodată pe Anca sau pe Dragomir, întrucît primii au fost văzuţi, pe cînd ceilalţi sunt simple expresii psihologice. Distincţia este hotărîtoare : de o parte, o operă izvorîtă dintr-o observaţie directă, operă vie, reală, plastică, iar de alta, o dramă pornită dintr-un postulat psihologic fără aderenţe cu realitatea.

Cei doi eroi ai piesei sunt exponentul unor sentimente abstracte : în Anca se întrupează *răzbunarea,* iar în Dragomir *remuşcarea.* Pe Anca, toţi criticii au considerat-o ca o simplă ficţiune poetică fără realitate. Simţind, deci, în ea punctul nevralgic, C. Dobrogeanu-Gherea a căutat să dovedească că figura centrală a piesei nu e ea, ci Dragomir şi că axa în jurul căreia se răsuceşte acţiunea nu e răzbunarea femeii, ci remuşcarea bărbatului ucigaş... „Cum am zis *deja,* scrie el anume, simţirea principală care e zugrăvită în *Năpasta,* e groaza remuşcării şi groaza înaintea ispăşirii unei crime... Acei cari au văzut în Anca o persoană tot aşa de importantă ca Dragomir, şi chiar mai importantă, aceia n-au înţeles piesa lui Caragiale." În realitate, sentimentul principal nu e *remuşcarea,* ci *răzbunarea,* şi axa piesei nu e Dragomir, ci Anca şi iată pentru ce : remuşcarea lui Dragomir e un sentiment static întrucît, lipsită de evoluţie şi de acţiune, ea nu duce la o mărturisire cum ducea, de pildă, în cazul lui Raskolnikof ; din această pricină remuşcarea lui Dragomir nu e dramatică, iar eroul trece pe planul al doilea al interesului nostru. Cum adevărata acţiune se petrece în sufletul Ancăi, deoarece fără *răzbunarea* ei drama nu mai există, pe cînd fără remuşcarea lui Dragomir ea rămîne întreagă, Anca rezumă întreaga *Năpasta.* Odată cu admiterea acestui punct de plecare arhitectonica piesei şovăieşte deoarece creaţia Ancăi e lipsită de realitate sufletească, după cum au recunoscut-o, de altfel, toţi criticii timpului şi, într-o măsură oarecare, însuşi C. Dobrogeanu-Gherea. „Anca, scrie el, e o răzbunătoare *per excellentiam* şi o răzbunătoare conştientă. Răzbunarea însă, şi mai cu seamă o răzbunare lentă, prin torturi îndelungate, e foarte antipatică. Ea jigneşte cele mai bune simţăminte omeneşti de simpatie, iubire şi solidaritate socială... Anca e o femeie rea, cum sunt unele femei, ea nu e capabilă de izbucnirea deodată a unei cruzimi îngrozitoare, ci e rea prin acumularea cruzimilor mici. Dacă am zis că ea e mai puţin reuşită decît alte tipuri, e pentru că uneori e prea unilaterală şi nu se simte acea mlădiere sufletească cum se simte la alte tipuri." Pentru epoca noastră şi în cadrele rasei noastre, în realitate, Anca iese din sfera posibilităţilor : o femeie ce şi-a iubit bărbatul nu se poate căsători cu ucigaşul lui şi nu poate trăi opt ani cu dînsul numai din gîndul răzbunării, şi dintr-un rafinament de cruzime nu se poate răzbuna apoi, învinuindu-l de o crimă imaginară. Dacă bănuiala Ancăi s-ar fi trezit abia în cursul celor opt ani, dacă ar fi crescut, dacă ar fi izbucnit la urmă, înarmîndu-i braţul, atunci ar fi fost mai aproape şi de adevăr şi de evoluţia dramatică necesară, după cum, de pildă, în *Oedip* al lui Sofocle, trezită pe încetul, bănuiala eroului creşte în amănunte noi pînă ce, în sfîrşit, devine însăşi evidenţa. Atunci abia Oedip îşi scoate ochii, culminînd o acţiune dramatică dibaci dusă prin toată dialectica teatrală. În *Năpasta,* dimpotrivă, din fiecare replică a Ancăi, o vedem sigură de crima lui Dragomir şi

așteptîndu-i numai mărturisirea, fără nici o creștere a interesului dramatic. Răzbunarea finală e pulverizată, astfel, anticipativ printr-o serie de mici răzbunări. Atitudinea Ancăi merge, dealtfel, în linie frîntă ; întîi plănuiește să pună pe Gheorghe să-l ucidă pe Dragomir, dar renunță ; se hotărăște apoi să-l ucidă ea, dar și de data aceasta renunță ; cînd Ion Nebunul e pe cale să-l omoare, ea îl împiedică și se răzbună, în sfîrșit, învinuindu-l de o crimă imaginară, ca și cum ar fi o imposibilitate să te dezvinovățești de ceea ce nu ești vinovat.

Drama se rezolvă, deci, într-un șir de linii frînte, care, oricît ar fi de posibile în viață, nu sunt teatrale, cu tot exemplul lui *Hamlet*. Rămîne Dragomir, a cărui remușcare e mai bine zugrăvită prin amănuntele ce o alimentează. Dragomir însă, după cum am mai spus, este o figură secundară în piesă, întrucît remușcarea lui nu e nici indispensabilă dramei, nici nu e punctul de plecare al unei acțiuni, iar dacă duce la spovedire, aceasta se face în momentul în care devenise de prisos. Anca îi cunoștea crima de opt ani și de mult se hotărîse „să-l curețe“, căutînd numai o răzbunare mai crudă. Învinuindu-l că a ucis pe Ion, cheamă pe primar și pe oamenii din sat și, numai după ce a sfîrșit înscenarea răzbunării, se întoarce către Dragomir spre a-i spune : „Scoală, Dragomire, c-a sosit ceasul... Stai drept... adună-ți mințile cîte le mai ai și răspunde la ce te-oi întreba... Pentru ce l-ai omorît ?...“ Abia acum Dragomir mărturisește, cînd mărturisirea lui e de prisos. Mai mult decît atît, prin mărturisire, el nu se gîndește să-și ispășească vina, dîndu-se pe mîna jandarmilor, ci dimpotrivă voiește să plece în lume pînă la prescrierea legală. În zugrăvirea Ancăi și a lui Dragomir e evidentă apoi strămutarea dăunătoare a interesului nostru, deoarece simpatia merge spre cel vinovat — spre Dragomir, pe cînd antipatia merge spre nevinovat — spre Anca. În afară de aceștia, mai avem și alți doi eroi : pe

învățătorul Gheorghe, o siluetă ștearsă, fără nici o însemnătate și pe Ion Nebunul, emoționant prin adînca lui bunătate, prin incoerența vorbelor lui, prin suferință, prin poetica și mistica povestire a fugei din ocnă, prin sfîrșitul lui tragic. E figura cea mai realizată din întreaga piesă, *dar și cea mai ușor de realizat*, întrucît e smulsă din lumea ficțiunilor fără consecuție logică.

1915

Critice, VI, p. 16-35

TITU MAIORESCU

1. Unitatea personalităţii sale. 2 Lupta împotriva „neadevărului" şi a „raţionalismului". 3. Forma fără fond şi *simulare-stimulare*. 4. Cugetarea lui Maiorescu propagată de Eminescu şi de Caragiale. 5. Originalitatea ideilor lui Maiorescu. 6. Critica culturală

1. În mijlocul frămîntărilor comune tuturor epocilor de tranziţie, apariţia lui T. Maiorescu izbeşte prin unitate : după jumătate de veac de activitate publică, el se menţine încă în atitudinea de reacţiune împotriva procesului de formaţie a culturii române, manifestată din tinereţe cu o egală convingere şi chiar expresie, fenomen obişnuit aiurea, dar rar şi unic, poate, într-o ţară, în care jumătatea unei vieţi e dezminţirea celeilalte. Hotărîrea, statornicia, într-un cuvînt caracterul, au găsit în acest om o realizare spre care generaţiile viitoare vor privi ca spre un factor moral şi ca spre un exponent nu numai al celor mai virile însuşiri ale rasei, ci şi al impavidităţii faţă de nedreptăţile vieţii. Optimismul necondiţionat, credinţa fermă în biruinţa automatică a binelui şi a adevărului, deşi ne pot părea iluzorii, sunt totuşi o nobilă şi sănătoasă iluzie, deoarece, după cum credinţa în progresul nemărginit al omenirii susţine mersul civilizaţiei, tot astfel şi credinţa în biruinţa binelui e singura axă cu putinţă a moralei, dincolo de care domneşte lumea instinctelor şi a

patimilor. Luptele prin care a trecut cu atîta seninătate, duşmăniile cu care a fost onorat, piedicile ce i s-au pus şi, în sfîrşit, victoria finală, sunt o pildă salutară de energie omenească pusă în slujba unui ideal înaintea căruia totul trebuie să cedeze.

2. „Viţiul culturii noastre este *neadevărul*, pentru a nu întrebuinţa un cuvînt mai colorat : neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr pînă şi în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public", astfel se exprima T. Maiorescu acum o jumătate de veac şi, în marginile acestor constatări, i s-a desfăşurat întreaga activitate îndreptată împotriva neadevărului vizibil sub toate formele culturii, dar mai ales în limbă, literatură şi ştiinţă ; în limbă, prin studiile asupra doctrinelor lui Cipariu şi Pumnul ; în ştiinţă, prin critica şcoalei Barnuţiu ; în literatură, mai ales, prin „direcţia nouă în poezia şi proza română." Procesul pare astăzi simplu şi uşor de cîştigat, dar acum cincizeci de ani el se prezinta tulbure şi cu puţini sorţi de izbîndă. S-ar putea totuşi obiecta că există şi greşeli rodnice, din sămînţa cărora ies adevăruri mai durabile decît adevărurile imediate. „E Dumnezeu ?" întreabă un nenorocit pe vagabondul Luca al lui Gorki. „Dacă crezi în el, este ; dacă nu — nu." Pe credinţe înşelătoare s-au clădit, astfel, cele mai puternice şi mai morale religii ; antropomorfismul ne-a dat sculptura greacă, tot aşa după cum credinţa într-o divinitate imaterială a înăbuşit la alte popoare o întreagă ramură de expresie artistică. Cultura ardeleană s-a clădit, la fel, pe o minciună necesară, aşa că la elogiul minciunii universale, ar trebui adăugate cîteva rînduri asupra acestei minciuni salutare, prin faptul că înainte de a clădi o cultură proprie ne trebuie o conştiinţă de rasă consolidată împotriva tuturor negaţiilor dinafară. Binevenită, ea nu putea însă supravieţui folosului legat de o epocă de tranziţie, deoarece o cultură

sănătoasă nu se poate clădi decît pe adevăr ; filologia română nu se putea construi pe *Lexiconul de la Buda,* pe *Tentamen criticum* sau pe etimologismul lui Cipariu ; literatura română nu se putea recunoaşte în *Lepturariul* lui Pumnul ; dreptul, în *Dreptulu publicu* al lui Barnuţiu. Vremile noi cereau o altă îndrumare ; siguranţa dinafară şi dinăuntru, în care se desfăşura acum viaţa publică, făcea cu putinţă o schimbare şi o impunea chiar. Minciuna ardeleană nu era, dealtfel, numai o minciună patriotică, ci şi moştenirea întîrziată a raţionalismului veacului al XVIII-lea. Făuritorii de sisteme, Cipariu, Laurian, Pumnul îşi închipuiau că pot clădi o limbă mai bună şi mai *raţională* după anumite norme abstracte ; plecînd de la principiul că limba română nu e decît limba latină vulgară, Maior înlăturase dintr-o dată şaptesprezece veacuri de evoluţie, deoarece pentru un raţionalist, timpul neavînd nici o valoare, raţiunea domină. „Limba, susţinea, dimpotrivă, Maiorescu, este o fiinţă organică şi nu e o figură geometrică ; ea cere forma şi dezvoltarea liberă a copacului natural şi nu primeşte subjugarea pedantă, precum o încerca Ludovic XVI la merişorii de pe terasa din Versailles, ciuntiţi în piramide regulate şi urîte." Atitudinea lui Maiorescu în problema limbii este, deci, atitudinea unui adevărat pozitivist faţă de ideologii primejdioşi ce tundeau limba ca pe nişte „merişori" şi o turnau în tipare raţionale. Plecînd de la ideea că *„dreptul românilor e dreptul roman"*, Barnuţiau înlăturase iarăşi 17 veacuri de evoluţie, aşa că România ar fi trebuit să devină republică, simplă consecinţă logică a unui concept valorificat prin raţiune. Ridicîndu-se împotriva lui Barnuţiu, Maiorescu s-a ridicat, aşadar, tot împotriva raţionalismului antiştiinţific ce nu ţine seamă de fapte, de timp şi de experienţă. Şi în critica literară Maiorescu a dus aceeaşi luptă. „Scopul ei, scria el, nu este şi nu poate fi de a produce poeţi ; niciodată estetica n-a creat frumosul, precum nici logica n-a creat adevărul." Scoasă

din literatură, după cum logica e scoasă din adevăr, rămăşiţă raţionalistă a veacului trecut, critica „îndrumătoare" nu mai poate avea nici un rost.

3. „În aparenţă, scria Maiorescu, după statistica formelor dinafară, România posedă astăzi întreaga civilizaţie occidentală. Avem politică şi ştiinţă, avem jurnale şi academii, avem şcoli şi literatură, avem muzee, conservatoare, avem teatru, avem *chiar* o constituţie. Dar, în realitate, toate acestea sunt producţiuni moarte, pretenţii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr şi, astfel, cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă şi fără valoare, şi abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adînc" ; iată punctul de plecare al luptei împotriva formei fără fond şi al insistenţei lui Maiorescu de a arăta lipsa de armonizare a culturii noastre cu realitatea : ţară de forme fără fond, avem cadre, dar n-avem tablouri ; avem Academie, dar n-avem o mişcare culturală ; avem conservatoare, teatre, şcoale de bele-arte, dar n-avem muzică naţională, artă dramatică sau pictură naţională. Viaţa aceasta culturală se mărgineşte, aşadar, la o serie de simulacre şi de gesturi îndărătul cărora nu e o atitudine sau o nevoie sufletească reală. Porniţi pe un drum greşit, a sosit momentul să încetăm cu împrumutarea formelor de civilizaţie apuseană ce nu răspund unei necesităţi vitale. Cîtă vreme nu avem o pictură originală, n-avem nevoie de şcoli de bele-arte ; cîtă vreme n-avem o literatură dramatică de valoare, n-avem nevoie de conservatoare şi de teatre naţionale ; cîtă vreme n-avem profesori bine pregătiţi şi o mişcare ştiinţifică serioasă, n-avem nevoie de universităţi şi de academii. Să înlăturăm, deci, formele fără fond şi numai cînd vom avea un fond, forma se va secreta de la sine prin imperativul de a-şi crea organul. „Forma fără fond, scria Maiorescu, nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimiceşte un mijloc

de cultură. Şi, prin urmare, vom zice : este mai bine să nu facem o pinacotecă de loc, decît să facem o pinacotecă rea." Contestată azi şi în biologie, teoria pare riguros ştiinţifică, deşi în ordinea morală şi organul poate crea uneori funcţiunea. Credinţa ridică bisericile, dar formele sacramentale ale bisericii, cultul exterior, pompa, riturile tradiţionale, rugăciunile întăresc, dezvoltă şi provoacă întrucîtva credinţa prin crearea unei atmosfere mistice ; e însuşi rostul acestor gesturi exterioare, al acestor formule şi forme auguste ce reţin şi stimulează credinţa într-o plasă invizibilă de imponderabile, din care nu se pot desface nici liberii-cugetători. O formă fără fond reprezintă nu numai o simulare, ci şi o *stimulare*. Ipocrizia, spunea La Rochefoucauld, este un omagiu adus virtuţii, pe cînd cinismul este negaţia ei. Ipocrizia o simulează şi nu e exclus ca să o şi realizeze, deoarece, repetînd îndelung un gest, transmitem şi sufletului o atitudine corespunzătoare gestului. Forma fără fond nu trebuie, deci, înlăturată ca ceva dăunător culturii şi, deşi nu e cultura însăşi, nu o vatămă, ci o stimulează. Aşadar, mai bine o pinacotecă rea decît deloc ; mai bine un teatru naţional rău decît nici unul ; mai bine o universitate mediocră decît nici o universitate. Prin acest proces invers şi prin exerciţiul continuu al unor simulacre, formele culturii noastre au început, astfel, în unele privinţi să se adapteze fondului. Omagiu adus unor viitoare opere bune, o operă românească mediocră e o forţă în devenire care ne impune cultul obligator al mediocrităţii naţionale pentru progresul culturii noastre.

4. Însemnătatea unui sămănător de gînduri se măsoară şi după sămînţa aruncată şi după roadele ei ; sămînţa aruncată de Maiorescu n-a rodit numai în sînul unui partid politic, partidul conservator, partidul realităţilor sufleteşti, ce şi-a propus să dea un conţinut formelor pripite, scoborînd legile în moravuri, ci şi în doi

din cei mai însemnaţi scriitori ai timpului, în Eminescu şi Caragiale. Pornit de la *„naţionalism peste marginile adevărului"*, poetul *Epigonilor* a ajuns prin influenţa lui Maiorescu la *„naţionalism în marginile adevărului"*. Tot prin influenţa lui Maiorescu, Eminescu ne va vorbi de „ţara reputaţiilor uzurpate, a jurnaliştilor fără carte, a administratorilor fără ştiinţă, a profesorilor fără elevi, a academicianilor" etc. „de ţara în care aproape toţi reprezintă numai forma goală a culturii şi nicidecum cuprinsul". Sau : „O maturitate nematură, falşă, necuprinzătoare a principiului vieţii, pătrunde ţara noastră de la un capăt la altul, o cultură artificială şi importată din cîteşipatru unghiurile lumii se impune spiritului românesc şi l-a conrupt chiar pînă la un grad oarecare". Din constatarea acestui contrast între formă şi fond, şi a luptei evidente dintre cele două culturi, Eminescu a ajuns apoi la teoria claselor suprapuse şi la un tradiţionalism atît de tăios şi de nemlădios încît avea să alunece din nou, uneori, alături de cealaltă formulă a lui Maiorescu : „naţionalism în marginile adevărului". Dar dacă Eminescu a împrăştiat cugetarea lui Maiorescu tot sub o formă teoretică şi polemică, Caragiale a fixat-o sub forma mult mai sugestivă a artei. Plecînd de la ironia lui Maiorescu că ţara noastră „are *chiar şi* o constituţie", el a clădit o bună parte din *Scrisoarea pierdută*, parodia acestei constituţii. Întreaga sa operă, după cum s-a spus, dealtfel, de atîtea ori, oglindeşte conflictul comic dintre formă şi fond, conflictul dintre civilizaţia apuseană şi fondul nostru sufletesc oriental. Prin aceşti doi mari scriitori, cugetarea teoretică a lui Maiorescu a crescut în valoare de circulaţie.

5. Sunt încă în amintirea tuturor încercările cîtorva critici mai noi de a scobori însemnătatea culturală a lui T. Maiorescu, în ceea ce-i priveşte originalitatea, sub cuvînt că ideile lui au fost ideile altora, deoarece Alecu

Russo a luptat înaintea lui împotriva ardelenilor, mai ales ce se referă la limbă, iar alte idei maioresciene se găsesc incidental și în Kogălniceanu sau în unii scriitori mai mărunți. Aeroplanul exista, negreșit, în aripele de ceară ale lui Icar sau în aripele de șindrilă ale Meșterului Manole, după cum darwinismul exista în experiențele lui Goethe. Dacă noutatea absolută se mai poate găsi uneori în știință, în lumea morală ideile iau culoarea vremii. Luptînd împotriva formei fără fond, Maiorescu s-a sprijinit pe niște principii de mult primite în civilizația apuseană, după cum singur o mărturisește. Valoarea ideilor nu stă, deci, în noutatea lor, foarte relativă ; Alecu Russo s-a războit, în adevăr, cu vioiciune împotriva limbii ardelenilor, după cum Mihail Kogălniceanu s-a ridicat împotriva literaturii de imitație stearpă, sau după cum atitudinea conservatoare e prezentă și la Alecsandri, înaintea „criticei" lui Maiorescu, deoarece *Zgîrcitul risipitor* e din 1860, *Clevetici ultrademagogul* s-a jucat la Iași în 1862, pe cînd Maiorescu nu-și începuse încă activitatea. Istoria culturală are, negreșit, dreptul să cerceteze variațiile spiritului public și să studieze ideile în geneza lor, căutînd îndărătul lui Maiorescu pe Alecu Russo, după cum caută aripele Meșterului Manole îndărătul aeroplanului. Alecu Russo nu scoboară însă pe Maiorescu și nici Meșterul Manole nu micșorează pe inventatorii aeroplanului modern. Deși cele mai adese elaborații colective și succesive, ideile se personalizează și devin idei forțe numai cînd trec printr-o personalitate puternică. Din abstracte, ele au devenit, de pildă, la Maiorescu axa unei activități ce a urmărit o țintă hotărîtă, cu o încordare, cu o logică, și cu o izbîndă netăgăduită ; închinîndu-le o întreagă viață și, ceea ce e și mai mult, o autoritate morală atît de rară în istoria culturii noastre, un talent literar făcut din limpezime de cugetare și de formă, din aticism și din rece ironie, din discreție

și din dispreț, Maiorescu a pus întipărirea personalității sale pe aceste principii de reacțiune ce vor trece în istoria culturii noastre ca ale lui [1].

6. În proporția creșterii acestei mișcări (e vorba de mișcarea literară de la 1886), scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care se face mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate. „*Poeziile* lui Eminescu, *Pastelurile* și *Ostașii* lui Alecsandri vor curăți de la sine atmosfera estetică vițiată de Macedonski (?), Aricescu, Aron Densușianu etc. *Cuvintele din bătrîni* ale lui Hasdeu sunt de la sine lovitura de moarte a dicționarului Laurianu-Massimu și a rătăcirilor filologice de la Tîrnave. Și așa mai departe." Astfel scria Maiorescu în 1886 și astfel își limita singur activitatea pe care o numim *critică culturală,* iar Maiorescu o numea *critică generală,* țintind numai la îndrumarea culturii și spiritului public. Cînd i s-a părut însă că albia culturii române s-a îndreptat încotro se cuvenea, Maiorescu și-a curmat activitatea, sub cuvînt că, din clipa în care se *făcea* mai bine, critica nu mai avea nici un rost. Care critică ? Critica de principii generale, în adevăr, legată de începutul unei societăți și al unei culturi. Critica lui Maiorescu e izvorîtă, deci, din nevoile epocei sale de tranziție, întrucît în politică șovăirile unui popor ce-și încerca o constituție cu mult mai presus de realitate, și, în cultură, aparent tragicul conflict dintre formă și fond, așteptau atitudinea limpede și condeiul incisiv al unui îndrumător. Cultura română a luat însă calea firească a progresului, și nevoia unei critici îndrumătoare făcîndu-se tot mai puțin simțită, Maiorescu a crezut în lipsa de interes a criticei, deși adevărata critică literară abia acum începea. El recunoștea, firește, că „aprețierile critice izolate nu vor lipsi și nu vor trebui să lipsească niciodată dintr-o mișcare

[1] Dezvoltarea acestor idei se găsește în *Istoria civilizației române moderne,* v. II, *Forțele reacționare* (n.a.).

intelectuală... Dar aceste sunt lucrări de amănunt." Lucrări de amănunt ! Noi le numim : *critică*, adică una din cele mai bogate laturi a activității literare a epocei noastre, nelimitată la „aprețieri izolate", ci constituind o vastă disciplină crescută în jurul operelor de artă. Fenomenul estetic, trezind în noi felurite probleme, nu e de ajuns să-l judecăm, ci trebuie să-l studiem, să-l așezăm în timp și în spațiu, adică să-l legăm de spiritul vremii și de evoluția întregei literaturi, să-l cercetăm în influențe, în izvoare și în elaborarea ei. În critică se întretaie speculațiile propriei noastre cugetări cu cele ale altora, cercetarea istorică cu cercetarea biografică, indicațiile scoase din studiul comparativ al literaturilor și expresia propriei noastre emoții. Critica este, prin urmare, știință, istorie și poezie.

Nimic din această critică modernă în opera lui T. Maiorescu ; în articolele despre Eminescu, Caragiale sau în cele cîteva rapoarte academice nu găsim decît o critică embrionară, sigură în judecata ei, măsurată și atică în formă, dar neîndestulătoare... Posteritatea va rămîne nedumerită dinaintea omului care, minte critică atît de limpede, a putut trăi un sfert de veac alături de Alecsandri fără să-i fi studiat opera, alături de Eminescu pentru a-i închina cîteva pagini literare de dreaptă prețuire, dar străine de problemele criticei moderne, și alături de Creangă fără să-i fi consacrat o singură pagină ; care a putut păstra aproape 20 de ani manuscrisele lui Eminescu fără a le fi bănuit nu numai valoarea artistică, dar nici însemnătatea lor culturală. Limitat la formele abstracte ale cugetării logice și la cadrele culturii generale, Maiorescu nu s-a scoborît la critica literară. Pregătit sufletește, prin simț artistic și cultură universală, el și-a declarat menirea încheiată și, socotind că prezența unei bune literaturi presupune *în sine* și critica literaturii rele, a lăsat altuia marea cinste de a întemeia adevărata critică română.

Aceasta e activitatea lui Maiorescu și acestea sunt marginile în care s-a dezvoltat critica sa culturală oprită în pragul criticei literare, fără a-l fi pășit decît rar și întîmplător ; de nu l-a trecut, Maiorescu a pregătit totuși calea ce duce la ea, deoarece o critică culturală sănătoasă nu poate să nu înrîurească și literatura, și cine se luptă pentru păstrarea „naționalismului în marginile adevărului" se luptă și împotriva literaturii patriotice ce trăiește tocmai pe confuzia acestor două noțiuni diferite. Într-o epocă covîrșită de naționalism zgomotos, un om ce recunoștea un adevăr și un frumos dincolo de hotarul naționalității nu putea să nu pară un cosmopolit, așa că, cu toate că s-a luptat împotriva formelor străine, Maiorescu a avut de înfruntat învinuirea de a nu fi ținut seamă de factorul național. El a scris totuși :

„Noua direcție, în deosebi de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțămînt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene, *și totdeodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național.*" Sau : „Singura clasă reală la noi este țăranul român, și realitatea lui este suferința sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare". Scriind rîndurile aceste și luînd și apărarea poeziei populare în atîtea împrejurări, Maiorescu nu putea fi străin de aspirațiile noastre etnice și nu putea împinge la o literatură abstractă și fără rădăcini naționale ; critica lui cerea numai compromisul universalului cu particularul și dezvoltarea însușirilor noastre naționale în cadrele generale ale adevărului ; și de aceea a dominat cultura română în pătrarul de veac de tranziție pînă ce ne-am creat o literatură serioasă și s-au pus bazele unei critice cu adevărat literare.

1915

Crtice, VI, p. 36-49

I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI

1. Incertitudinile criticei sincronice. 2. Poziția paradoxală a operei d-lui Brătescu-Voinești față de această critică. 3. Necesitatea revizuirilor. 4. Posibilitatea revizuirii operei d-lui Brătescu-Voinești. 5. Această operă în lumina revizuirii

1. Cum literatura poate avea o acțiune determinantă asupra spiritului public în momentul producerii ei, luînd o atitudine militantă, critica se clatină între afirmația generoasă și negația sistematică. Dinamică în fața noutății, își urmează instinctul în cele două direcții posibile și contradictorii, adică se entuziasmează sau se revoltă, și deși își scoate unica rațiune de existență din literatură, i se pare că o conduce și chiar încearcă să o exploateze uneori în beneficiul unei doctrine proprii. Acțiunea critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea, de pildă, a fost oneroasă literaturii, întrucît, în loc să o explice și să o fecundeze, a stors-o de forțe, deformînd-o, în folosul unei elaborații teoretice fără legătură cu arta.

Expusă miragiilor, critica sincronică nu se poate pune la adăpostul sugestiilor vremii și nu mai poate fi obiectivă față de noutatea ce impresionează. Pornită din aceeași sensibilitate, are parțialități și admirații excesive, nu dintr-un calcul, ci dintr-o identitate a timpului. Cu cît o operă se armonizează mai bine epocii cu atît e,

așadar, mai expusă reacțiunilor. În afară de aceasta, pe lîngă concordanța sensibilității, se mai adaugă uneori și concordanța intereselor; pe lîngă operă mai e și omul. Înconjurați de imponderabile, în jurul scriitorilor se pot cristaliza prestigii neîndreptățite de nici o calitate durabilă: atitudine în viață, concurs de împrejurări, cointeresări sentimentale sau comerciale, totul poate ridica un merit real pînă la măsuri inadmisibile. Într-o epocă, de altfel, sceptică și feroce, se creează, astfel, valori și fetiși, în aprobarea sau tăcerea noastră indulgentă.

2. Una din nedumeririle criticei viitoare va fi, desigur, supravalorificarea d-lui I. Al. Brătescu-Voinești, căruia din puncte adese opuse i se alătureaza calificativul de „marele nostru prozator“, nu dintr-o intenție de antiteză și cu toate că talentul lui de povestitor a rămas pînă la urmă diminutiv. Incapabil de a ieși din sine și, deci, de a crea obiectiv, lovit de o tragică sterilitate, lipsit chiar și de invenție verbală și de stil, d. Brătescu-Voinești e un miniaturist care, repetîndu-se în fiecare nuvelă, poate condensa o atmosferă, fără a ne sugera impresia creației. Dulceagă, delicată și lirică, literatura sa e de măsuri atît de mediocre încît nu i se poate aplica, prin nici o latură, atributul măreției.

3. Deasupra criticei sincronice se suprapune critica tardivă a revizuirii valorilor, în planul unei perspective mai îndepărtate. Critica nu mai iese din primul contact deformator cu opera de artă, ci după ce anii au răcit entuziasmul și au împrăștiat o lumină mai uniformă, ce ne face să ne emoționăm mai puțin, dar să înțelegem mai bine, și să pierdem în sensibilitate, dar să cîștigăm în siguranță și pătrundere. Devenită din dinamică statică, critica nu mai e o armă de luptă în serviciul unei formule noi, ci un instrument de preciziune pe care îl putem întrebuința după ce scriitorul și-a fixat forma definitivă și

a pus între dînsul și noi o perspectivă necesară ce topește amănuntul și desprinde linia întregului.

Între opera principală a d-lui Brătescu-Voinești și noi a trecut destul timp, dar cum scriitorul n-a încetat încă să scrie și, principial, ar putea fi capabil și de alte evoluții, trebuie să procedăm la evaluarea sumară a acestei ultime producții.

4. În *Viața românească* de la 1 martie 1920 găsim cea din urmă încercare literară a d-lui I. Al. Brătescu-Voinești, intitulată *Rătăcire,* în care scriitorul ne povestește viața lui Scarlat Delureanu, „un om închis, căruia nu-i plăcea să intre în legătură cu fitecine și trăia retras". E, deci, din rasa eroilor obișnuiți scriitorului ; singuratic și ursuz, rămas holtei, la 40 de ani, în urma stăruințelor lui conu Andronache, boierul Delureanu se însoară cu Marta Helmer, fata unui farmacist, ființă minunat de bună. Căsnicia lor ideală urma să fie dăruită și cu un copil, dar mama moare din facere, odată cu copilul, iar bietul Scarlat înnebunește de durere.

De unde cunoaștem oare povestea flăcăului tomnatic ce-și găsește o tîrzie fericire, curmată repede de moartea femeii și de înnebunirea lui ? De unde cunoaștem pe Scarlat, pe Marta și pe conu Andronache ? Chiar din d. I. Al. Brătescu-Voinești : Scarlat Delureanu e Pană Trăsnea, conu Andronache e Manolache Moldoveanu, iar Marta e Eliza din *Pană Trăsnea Sfîntul,* prezintați totuși odinioară cu un alt relief și cu o altă putere de emoție. Uniform și egal cu sine în toată opera sa, d. Brătescu-Voinești nu mai are, prin urmare, nici invenția anecdotei ; în tipare ce i-au servit, vrea să toarne palide duplicate, fără viață și fără originalitate. Rămîne să vedem acum invenția stilistică : „Terminasem mai devreme decît credeam procesul — astfel își începe scriitorul povestea — care mă adusese în acest oraș de provincie. Tren să mă întorc în București n-aveam decît a doua zi dimineața ; propunerea unora din confrații baroului local de a mă duce cu ei la club nu mă ispitea de loc. Era o vreme încîntătoare de septembrie, cu un cer de un albastru-vioriu, în care..." etc. Model de compoziție școlară, transcrisă pe curat. „*Ar fi fost o crimă,* să mă închid pe o astfel de vreme în fumăria clubului", adaugă cu aplicațiune scriitorul, pentru a-și preciza posibilitățile stilistice. Despre d. I. Al. Brătescu-Voinești se poate, așadar, scrie *definitiv* și pe scurt, fără teama evoluțiilor viitoare și a dezmințirilor posibile.

5. Nici un alt scriitor nu e atît de egal cu sine și nu lasă o impresie atît de definitivă de uniformitate și, în limitele înguste ale talentului său, de perfecție. Putînd fi ușor redus la unitate, binevenit oricărei critice, care prin pana lui T. Maiorescu sau a d-lui Ibrăileanu i-a putut preciza natura talentului în termini identici, deși, în proporția unei pagini față de cincizeci. În opera d-lui Brătescu-Voinești nu te poți rătăci, deoarece de la prima nuvelă o domini, fără posibilitatea controversei : din orice direcție ai veni ajungi la ideea ei centrală și generatoare. Sferică, literatura d-lui Brătescu-Voinești nu oferă nici un punct așezat pe o rază mai mare sau mai mică și nu ne rezervă bucuria unei surprinderi sau a unui regret. Ținînd seama de caracterul senin al operei, a fost datoria unei critice sincronice de a-i sublinia cu legitimă simpatie echilibrul clasic, după cum e datoria criticei tîrzii de a o privi în totalitate și în perspectiva timpului. Criteriul se schimbă întrucîtva, așa că fără a-l preface în defect, meritul devine de o importanță secundară și unilaterală.

Numai nevoia unei revizuiri fără trimiteri ne obligă să amintim că literatura d-lui Brătescu-Voinești e literatura inadaptării ; un om bun cu nobile însușiri sufletești, cu o fină percepție a frumosului și, mai ales, a muzicei — iată eroul unic al scriitorului, dezarmat și învins în mijlocul unei lumi egoiste, aprige după cîștig material. Și

cum odată cu sincronizarea vieții sufletești a societății noastre cu viața socială fenomenul inadaptării se rarifică, scriitorul l-a fixat de preferință în epoca de tranziție a societății patriarhale spre formele noi ; de aici, figurile de boieri bătrîni, cinstiți, senini, iubitori de pămînt și de obiceiuri vechi, izolați și nepăsători la mersul vremii, închiși în dulcea manie a genealogiei sau într-o dragoste tomnatică pentru vreo ființă ideală. Curată și poetică, această atmosferă e deprimantă. Întrucît lumea e rău făcută, iar istoria universală constă în înregistrarea nedreptății, nu i se poate aduce însă o vină scriitorului din această percepție pesimistă a realității, decît cînd devine o atitudine sau o tendință, cum a observat-o și Maiorescu în *Din durerile lumii*.

Din pasta fragilă a acestei formule sufletești, scriitorul și-a modelat figurinele învinșilor săi fără luptă, care prin deficitul lor de viață nu dau nici gustul vieții. De am privi arta ca o stimulatoare a energiei, o astfel de literatură n-ar răspunde scopului, întrucît violentează idealul sub lovitura brutală a realității. Cum însă arta nu e expresia estetică a moralei, nici nu-i obiectăm decît insuficiența și uniformitatea ; e insuficientă pentru că nealimentată de o observație imparțială, se mărginește numai la o singură fațetă psihologică. Fără a avea pretenție de a o identifica cu autorul și de a scoate o autobiografie dintr-un șir de nuvele, nu putem să nu constatăm că lirismul pleacă de la o sensibilitate exaltată ; cum nu se zugrăvește așa cum e, ci așa cum ar voi să fie, orice scriitor lucrează inconștient la propria sa idealizare. Inadaptabilitatea eroilor d-lui Brătescu-Voinești nu vine, de fapt, dintr-o incompatibilitate cu viața, ci numai dintr-o impresie a tinereții melancolice și totuși grăbite. Cu timpul, inadaptabilul își descopere însușiri de adaptare și constată că viața i-a rezervat mai tîrziu destule compensații plăcute. Dintr-o astfel de spaimă pare a fi ieșit și opera d-lui Brătescu-Voinești ; lirică și pesimistă, ea e povestirea deformată a unui suflet blînd care, ignorîndu-și resursele, se crede strivit de realitate, povestire înregistrată și de Vlahuță sub chipul naiv și subiectiv al poetului simțitor, biruit de oameni sau de boală. Nefiind niciodată un scriitor — la d. Brătescu-Voinești eroul e numai un senzitiv rătăcit în zilele noastre sau proiectat în epoca de consumpție a unei societăți patriarhale ce-și supraviețuiește în cîteva exemplare simpatice și inutile. Față de literatura pur lirică a lui Vlahuță, literatura d-lui Brătescu-Voinești reprezintă, așadar, un progres spre observație obiectivă. Progresul este însă numai formal, deoarece, de fapt, același material e turnat în forme diferite. Andrei Rizescu sau Pană Trăsnea — sunt tot d. Brătescu-Voinești, numai epoca și anecdota s-au schimbat, pe cînd sufletul a rămas același.

Într-un romancier lumea trebuie să se reflecteze însă în varietățile ei, și cu cît reflectarea e mai complexă și mai circumstanțiată, cu atît romancierul e mai mare. În loc să oglindească, d. Brătescu-Voinești se oglindește în undele mobile ale lumii și se înduioșează asupra soartei sale nefericite. Plîngînd și solicitînd compasiunea noastră, izbutește să ne producă o emoție prea directă. Cu un talent atît de plăpînd și lucrînd într-un material atît de fragil, un scriitor s-ar fi pierdut fără răsunet într-o literatură bogată, dar nu și în literatura noastră. Modestia operei sale nu o autoriza totuși la destinele spre care au mînat-o vînturi prea favorabile. Prin evocarea nostalgică a unei epoci patriarhale, d. Brătescu-Voinești a plăcut tradiționalismului conservator al *Convorbirilor literare*, iar prin manifestele sale pacifiste din urmă a satisfăcut aspirațiile tinerimii internaționaliste, ridicate pe urma războiului mondial, reușind ca pentru amîndouă generațiile, principial dușmane, să fie „marele nostru Brătescu-Voinești".

1920

Critice, VI, p. 50-58

C. DOBROGEANU-GHEREA

1. Sfîrşitul criticei culturale cu T. Maiorescu. 2. Începutul criticei literare cu C. Dobrogeanu-Gherea. Lupta T. Maiorescu — C. Dobrogeanu-Gherea. 3. Tetralogul „principial" al criticei lui C. Dobrogeanu-Gherea. 4. „De unde vine creaţia artistică ?" 5. „Care e influenţa socială a operei de artă ?" 6. Teoria mediului. 7. Literatura „decepţionistă" de după 1848. 8. Eminescu. 9. Criticul îşi impune idealurile sale artistului. 10. Concluzie

1. „În proporţia creşterii acestei mişcări (e vorba de mişcarea literară de la 1886) scade trebuinţa unei critici generale. Din momentul în care *se face* mai bine, acest fapt însuşi este sprijinul cel mai puternic al direcţiunii adevărate." Astfel scria T. Maiorescu în 1886 şi în aceste rînduri găsim piatra funerară a *criticii culturale*, căzută greu peste o epocă de frămîntări şi de nesiguranţe, de naivităţi literare, de varii sisteme filologice, amestec al tuturor diletantismelor ştiinţifice şi al tuturor avînturilor generoase... Odată cu această dispariţie, o epocă nouă începea, pătrunsă de nevoile timpului şi de maturitatea veacului, cu o activitate ştiinţifică strictă, activitatea filologilor şi, mai ales, a istoricilor noştri, cu o literatură estetică împinsă uneori pînă la universalitate, literatura lui Eminescu, Caragiale, Creangă, în faţa căreia critica culturală îşi putea socoti menirea încheiată : *făcîndu-se* mai bine, credea Maiorescu, direcţia adevărată îşi găsea în sine sprijinul cel mai puternic.

Imaginaţia omenească se poate proiecta în plăsmuirile cele mai fantastice — monştrii făuriţi de închipuirea grecilor, de pildă, n-au fost încă egalaţi de natură — un singur lucru nu-şi poate însă închipui omul, şi anume prelungirea existenţei lumii după moartea sa. Nu putem concepe continuitatea vieţii universale dincolo de propria noastră viaţă. Neputîndu-ne vedea dispărînd singuri din natură, cînd închidem pleoapele, ne închipuim că luăm cu noi imensitatea bolţii albastre cu armonia lumilor cereşti ; natura moare, astfel, cu noi. Tot aşa cînd ne socotim menirea încheiată, socotim că şi preocuparea intelectuală căreia ne consacrasem viaţa s-a încheiat... Era, deci, firesc ca Maiorescu să creadă că, împreună cu încetarea activităţii sale, critica încetase şi ea de a mai avea obiect, trebuind să se mulţumească cu „apreţieri critice izolate" şi cu „lucrări de amănunt..." deşi, în realitatea, adevărata critică „literară" abia acum începea pe ruinile criticei „culturale".

2. Orice rezervă am face asupra ideilor, asupra intuiţiei critice şi, mai ales, asupra insuficienţei sale stilistice, nu-i putem totuşi tăgădui lui C. Dobrogeanu-Gherea meritul de a fi pus temeliile critice literare româneşti. Începută atît de sănătos, dar repede curmată din nihilismul omului ce leagă de neantul fiinţei sale neantul cosmic, fără să înţeleagă procesul evoluţiei critice în sensul specializării literare, acţiunea lui Maiorescu a fost continuată de criticul socialist din a cărui activitate răsare, în adevăr, o primă impresie şi un prim merit : credinţa viguroasă, masivă şi plebeiană ca formă, dar sinceră şi mistică în fond, în critica literară sau ştiinţifică, cum o numea el, punîndu-i în slujbă o metodă şi o disciplină necunoscute pînă la dînsul în literatura noastră. În această activitate găsim, aşa-

dar, intuiţia unei epoce sfîrşite, a unei critice „judecătoreşti“ care, după vulgara lui expresie (toate citaţiile din Gherea sunt, dealtfel, vulgare), *şi-a trăit traiul“* şi a începerii unei faze noi în cultura română.

Al doilea merit al lui Gherea e de a se fi ridicat şi împotriva criticei „literare“ a timpului său ce tindea să ia locul criticei culturale, critică transformată într-un impresionism inconsistent, înjosită la mici personalităţi, bagatelizată la amănunte capricioase, lipsită de idei — întotdeauna, de sinceritate — cele mai adese, de intuiţie estetică — uneori, pe care, fără să o fi distrus, Gherea a combătut-o nu numai prin polemici, azi lipsite de interes, cît şi printr-o atitudine sufletească consecventă. Scoţînd critica literară din viroaga personalismului pătimaş, el a adus un însemnat serviciu culturii româneşti.

3. Generaţia noastră s-a deşteptat la viaţa literară în zgomotul polemicii dintre T. Maiorescu şi C. Dobrogeanu-Gherea. Cum generaţiile se înlocuiesc una pe alta, nu fără zguduiri şi statuiele se ridică din sfărîmăturile altor statui, critica literară nu putea lua locul criticei culturale fără o violentă ciocnire. Polemica era cu atît mai firească cu cît s-a dezlănţuit între două temperamente diferite : de o parte, un om trecut prin toate treptele formale ale ştiinţei cu o solidă cultură filozofică pe o bază umanistică, o fire rece şi tăioasă, cu o sensibilitate dominată de inteligenţă şi atitudine ; cu o ideologie energic îngrădită în cadrele idealismului lui Kant, ale conservatorismului de stat german şi ale esteticei lui Schopenhauer, un aristocrat intelectual şi un epicureu superior ; un artist fără emotivitate, fără fantezie, exprimînd limpede o cugetare limpede ; un virtuos al economiei verbale, al termenului propriu ; un cioplitor migălos al pietrei reci şi trainice ; un spirit incisiv, cu o ironie glacială şi lunecoasă ; un om de cultură generală fără a se fi oprit la vreo ştiinţă în parte şi împingînd eleganţa pînă la disimularea muncii necesare elaboraţiei ; o

cugetare proprie sau o cugetare cu totul mistuită şi turnată într-o formă personală şi definitivă, fără trimiteri şi controverse, un spirit pornit numai spre categoriile abstracte ale gîndirii, zburînd pe deasupra preocupărilor migăloase şi speciale ; şi, deodată, în polemică, scoborîndu-se asupra unui singur amănunt, ca un şoim asupra unei mici paseri de curte, un amănunt numai, dar bine ales, irecuzabil, strivind pe adversar sub greutatea lui. Şi, de altă parte, C. Dobrogeanu-Gherea : un autodictat în toată puterea cuvîntului lipsit de orice cultură umanistică sau filozofică ; în schimb, un militant al mişcării socialiste şi, în genere, un cunoscător al problemelor sociale. Încolo, toate defectele autodidactului : lipsa unor cunoştinţe elementare, împinsă pînă la ignoranţa valorii noţiunilor şi termenilor ştiinţifici, impreciziune de gîndire şi de expresie, logică impetuoasă, dar nesigură. Cu o elegantă îndemînare şi cu o ironie olimpiană, îi venea lesne lui Maiorescu să-i demonstreze că sunt şi emoţii „impersonale“ şi că „fiind rădăcina oricărui rău“, egoismul poate fi totuşi şi rădăcina unui bine oarecare. Atingîndu-se tîrziu cu ştiinţa, deşi, cu impetuozitate, Gherea a arătat zelul tuturor începătorilor ; o zadarnică dragoste de aparenţele ştiinţei, de citaţii întîmplătoare scoase din opera „talentuosului“ X şi „din multmeritoasa carte“ a genialului Y, lucruri nemistuite, bune pentru şcoalele de adulţi. Autodidact, nesigur ca informaţie şi ca logică, Gherea aducea şi un temperament războinic necesar luptelor de clasă, dar inoportun în discuţiile academice. În aceste condiţii, opera lui nu putea fi, deci, decît lipsită de orice distincţie, de orice rece speculaţie în domeniul ideilor abstracte, de rezerva cumpătată a omului ce vede în idei şi în artă un joc superior al minţii. Ea e rigurosul act de credinţă al unui fanatic ce nu se fereşte de nici un mijloc pentru a convinge : inegalitate de argumente culese de pretutindeni, vehemenţă de ton, fără a cădea, dealtfel, în trivialitate, prolixitate perpetuă, căldură pătimaşe şi întărîtarea instinctelor şi nevoilor ma-

teriale ale omului. Peste lipsa unei culturi solide sau a unei cugetări speculative, Gherea n-a altoit nici meritul unui talent literar. Opera lui constă dintr-o îngrămădire de pagini adese confuze ca gîndire și neliterare ca expresie ; material inform lipsit de preocupare artistică. „Pricina — scrie, de pildă, Gherea, — trebuie să se caute în viața materială a societății, în fiziologia socială, în relațiile politico-economico-sociale, într-un cuvînt, în întocmirea socială a societății. Cum medicul caută pricinile unei anomalii a spiritului individual, de pildă a melancoliei, în starea organismului, în fiziologia organismului, găsindu-le uneori pricina în turburarea aparatului mistuitor, alteori în anormalitatea cutărui ori cutărui membru etc., tot așa trebuie să căutăm pricinile anormalelor manifestații ale spiritului social în viața materială a societății, în relațiile politico-economico-sociale.“ ...stil de subchirurg discutînd cele din urmă teorii medicale... După o lungă citație din Taine, el adaugă în alt loc ; „Numai Taine, marele critic și stilist, știe și poate să puie o chestie mare la înălțimea la care trebuie să stea. Acum cititorii pot să vadă cît de mare, cît de intimă, cît de însemnată e chestia cu care ne îndeletnicim în acest articol. În această citație, afară de meritul și talentul lui Taine, ni se arată, ca într-o oglindă, lipsurile, greșelile lui și, în general, și a decepționismului în poezie, și în artă în particular. Această întrebare e pusă minunat de criticul nostru, în fraze puternice, în fraze simțite și mișcătoare ; el arată cît e de mare această chestie, cît de groaznic atinge vitalele și scumpele interese ale omenirii“ — în admirație, stilul lui Perrichon contemplînd munții Alpi, iar în critică, stilul ghidului italian comentînd tablourile lui Rafael. Cu aceeași vulgaritate și lipsă de relief de cugetare și de expresie, va vorbi Gherea despre „cele mai geniale sonete ale lui Eminescu“ (I. p. 150), despre „anomaliile societății burgheze“ în care „toate sunt fleacuri, banul să trăiască ; banul este ideal, banul—religie, banul—zeu, și pîntecosul burtă-verde proorocul său“ și despre orice alte chestiuni pe care le atinge.

Aceasta era, așadar, pregătirea luptătorilor : de o parte, înaltă cultură disciplinată, limpezime de minte, măsură, ironie stăpînită și talent literar ; de cealaltă, cultură improvizată și superficială, confuzie de gîndire și lipsă de talent literar. Deși am fi crezut în biruința lui T. Maiorescu, ea a fost totuși de partea lui C. Dobrogeanu-Gherea. Strivit sub toate superioritățile rivalului său, Gherea l-a biruit numai prin faptul de a fi fost expresia sincronică a generației sale ce l-a făcut să adapteze critica la nevoile unei literaturi ieșite din faza „culturală“.

4. „Mai întîi, scrie Gherea, criticul pune întrebare (sic) operei artistice : «De unde ai venit ? Cum ai venit pe lumea aceasta ? Cine ți-e creatorul ?» etc. După multă trudă, în care adeseori critica pierde nădejdea de a căpăta un răspuns măcar aproape lămurit (un răspuns deplin lămurit e peste putință), după multă stăruință cînd, în sfîrșit, răspunsul e dat, critica pune o altă întrebare : «Acuma ești aici între noi, vrînd nevrînd trebuie să te primim așa cum ești, spune dar, tu copil răsfățat și sublim al muzelor, ce ai să faci între noi și cu noi ? Ne vei face oare să rîdem ori să plîngem ? Ne vei face să iubim ori să urîm ? Ne vei face să binecuvîntăm ori să blestemăm ?... Ne vei face oare să ne închinăm, lui, marelui idol, izvorul luminii, iubirii și dreptății, ori să ne închinăm Satanei sau vițelului de aur ? Spune ?» Dar fiindcă ăst copil sublim răspunde numai celor care...“ Curmăm aci citația pentru că, mîngîind „copilul sublim al muzelor“, îndulcindu-și glasul aspru și mlădiindu-l în gingășii căutate și rafinate — e cu neputință să-l mai urmărim pe critic pas cu pas ; nu-l vom mai cita, deci, decît în propozițiile esențiale : „Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creația artis-

tică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi, în sfîrşit, prin ce mijloace această creaţie artistică lucrează asupra noastră".

Întrebări, pe care, desigur critica modernă şi le poate pune, nu însă cu un egal interes şi în acelaşi plan de preocupare. Să luăm, de pildă, pentru a porni de la prima problemă a criticei, o creaţie artistică, opera lui Flaubert în faţa căreia Gherea se întreabă : „De unde vine ? De la un artist ; criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui..."

„Alături cu analiza psihică a unui ins, adaugă el, critica face şi analiza unui popor." „Psihologia unui popor, mai insistă el, atîrnă de modul natural în care trăieşte poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura între opera artistică şi mediul natural şi social în care trăieşte artistul." Un astfel de instrument critic dilatoriu şi ambulatoriu poate duce la o adevărată falsificare literară şi la divagaţie — stînci pe care nu le-a evitat critica lui C. Dobrogeanu-Gherea. Pentru a o dovedi, vom mai cita cîteva rînduri tot din aprecierile lui asupra notelor caracteristice ale literaturii lui Flaubert explicate astfel : „fantasticitatea (sic) prin creşterea fanatică religioasă pe care i-a dat-o mă-sa (!), ura către femei prin o trădare mişelească suferită de însuşi poetul". Nemulţumit cu atît, criticul se ridică de la artist „la mijlocul unde trăia el". „Fanatismul religios pe care a voit să i-l insufle mă-sa (!) şi care s-a arătat în creaţiunea poetului prin iubirea către (!) fantastic, îi vom afla pricina în starea religiei, în faptul că religia avea mai mare înrîurire asupra femeilor. Lucru care la rîndul său se datoreşte unor cauze anumite : stării femeii în societate. În sfîrşit, şi faptul trădării, analizîndu-l, vom vedea că nu-i un fapt izolat, ci foarte obicinuit în mediul în care trăia poetul, şi vom afla că se datoreşte stării ce s-a creat pentru femei în societate, creşterii falşe ce li se

dă etc." În afară de vulgaritatea supărătoare a expresiei, totul e supus rezervei : cum „fanatismul" şi „fantasticul" nu sunt în nici o legătură, „fantasticul" operei lui Flaubert nu se poate explica prin „fanatismul" religios al mamei marelui scriitor ; la fel, de pildă, în poeziile lui Eminescu găsim elementul fantastic, fără să găsim şi vreun fanatism oarecare. Şi chiar de ar fi vreo legătură între aceste noţiuni, alta decît cea fonetică, întrucît o operă poate fi explicată prin influenţa mamei autorului, din moment ce se pot cita atîţi scriitori liberi-cugetători cu mame evlavioase şi atîţi alţi poeţi înşelaţi în dragostea lor fără a fi „urît femeia". Ce ne dovedesc, deci, amănuntele fără concluzie ale „criticei ştiinţifice" ? Dacă în unele cazuri se poate stabili o legătură de cauzalitate, pe temeiul cărei legi ştiinţifice am sări în necunoscutul generalităţilor, explorînd, de pildă, condiţia socială a femeiei în societatea modernă ? Ştiinţificeşte, nu foloseşte la nimic, fiindcă nu ne explică opera de artă, iar, în schimb, se deschid orizonturi largi tuturor diletantismelor ce ar căuta să se abată în probleme lăturalnice, în dauna obiectului principal al criticei, sensul estetic al operei de artă.

5. Critica îşi poate pune, negreşit, şi cealaltă întrebare : care e influenţa socială a unei opere literare ? Întrucît o operă poate fi un ferment social, urmează că are şi o înrîurire asupra idealităţii epocii sale. Pentru a fi completă, în afară de problema socială, critica poate îmbrăţişa şi alte chestiuni ce se pun în chip legitim în jurul operei de artă ; întretăindu-se cu istoria, sociologia şi psihologia, ea e astăzi mai complexă decît îşi închipuia Gherea acum un pătrar de veac. Dar deasupra tuturor acestor probleme subsidiare domină problema estetică, redusă, din nefericire, la Gherea, la chestiuni de „stil, ritm, rimă, peisaj, descripţia naturii, combinaţia felurită de icoane, atingerea cutărei ori cutărei coarde a creierilor etc. (creier cu coarde !)". A limita critica estetică la o simplă chestiune de

ritm și de rimă e puțin lucru și la atît se limitează cercetarea estetică în opera lui Gherea : cel dintîi și cel mai mare deficit al unei critice în care obiectul esențial e înăbușit de preocupări secundare.

6. Cu toate că a recunoscut ca obiect al criticii patru probleme, Gherea le-a redus în practică numai la două și anume : „de unde vine creația artistică“ și „ce influență va avea“. De unde vine ? — De la scriitor și, peste scriitor, de la mediul imediat în care a trăit el, și, peste mediu, de la rasă — într-un cuvînt, reflexul mediului social asupra operei de artă. Ce influență va avea ? adică reflexul operei de artă asupra mediului social. Fenomenul literar nu mai e, așadar, privit în sine prin sensul său estetic ca un fapt de sine stătător, ci prin proveniența și prelungirile sale sociale, adică prin etiologie și finalitate.

De unde vine creația artistică ? Problema domina critica veacului trecut în ipoteza teoriei mediului lui Hippolyte Taine și prin materialismul istoric al lui Marx aplicat chiar și fenomenului literar. Timpul a dat o patină istorică teoriei mediului a cărei valoare relativă stă mai mult în destoinicia celui ce o mînuiește decît în sine ; din formidabila catapultă de război a lui Taine n-a mai rămas decît adaptarea ei magistrală în linii largi la *Istoria literaturii engleze ;* din catapulta redusă a lui C. Dobrogeanu-Gherea n-a mai rămas nimic, întrucît adaptarea ei la condițiile speciale ale literaturii române n-au găsit într-însul un meșteșugar de preciziune. Tot ce a voit să clădească pe temelii autohtone și pe observație proprie e lipsit de aderență și oportunitate, cu atît mai mult cu cît această teorie nu e aplicabilă decît unor mari epoci privite în perspectivă istorică, așa cum a făcut-o Hippolyte Taine în *Istoria literaturii engleze*, unde, pe fondul unei cercetări de psihologie a rasei și a variațiilor formelor de viață socială în decursul veacurilor, el a desprins și variațiile factorului spiritual al poporului englez realizat în momente artistice. Aplicată însă la o epocă restrînsă și prea apropiată, teoria mediului se revoltă în generalizări neîntemeiate ; aplicată, la individualități, ea lunecă în labirintul considerațiilor inutile, al amănuntelor oțioase sau odioase, cum e cazul așa-zisei „critice științifice“.

7. Pentru a ne mărgini la aplicarea materialismului istoric numai la cadrele literaturii noastre, una din ideile centrale al criticei lui Gherea este că literatura română modernă de după 1848 — ca dealtfel întreaga literatură universală modernă — e o literatură „decepționistă“.

„Pricina decepționismului nostru, scrie el, a decepționismului poeților noștri își are obîrșia în anomaliile societății burgheze.“ Sau : „La 1848 vechea stare a întocmirilor sociale cădea, și în locul ei trebuia să se așeze o întocmire nouă : societatea burgheză. Întocmirea socială burgheză, care a înșelat atît de tare nădejdile Apusului, a înșelat și pe ale noastre, și decepțiunea noastră trebuia să dea loc și la noi curentului decepționist în literatură.“ A vedea însă în criza de pesimism de la jumătatea veacului trecut, a vedea în ceea ce s-a numit „boala veacului“ — o criză de „decepționism“, înseamnă a coborî pesimismul la decepționism. În ceea ce ne privește, Gherea constată în literatura română de după 1848 un curent „decepționist“, ieșit „din sfărîmarea iluziilor, corupția socială neauzită, mijlocul social păcătos“ și recunoaște în Eminescu pe fruntașul tipic al acestei noi stări sufletești de nemulțumire față de „anomaliile societății burgheze“. Departe de a fi obosită și decepționistă, literatura de după 1848 e o literatură sanguină, conservatoare, uneori chiar reacționară (activitatea ziaristică a lui Eminescu), care, de ar fi putut, ne-ar fi dus îndărăt la boierii cuișlic, deoarece libertățile cîștigate i se păreau prea mari, egalitatea și fraternitatea Revoluției franceze — primejdioase iluzii, iar „idealurile“ sociale ale lui Gherea, desigur — o simplă rătăcire. Lite-

ratura decepției în fața rezultatelor anului 1848, literatura celor dezgustați de „anomaliile societății burgheze" nu există, așadar, decît în teoriile criticului ce și-a luat propria lui revoltă drept o realitate istorică.

8. Ca reprezentant tipic al acestei literaturi, Gherea și-a ales pe Eminescu, în adîncul și transcendentalul pesimism al căruia a văzut un „decepționism" social. Cum în construirea unui Eminescu „decepționist" era necesară existența unui Eminescu „idealist", în sensul social și nu filozofic, „Eminescu, scrie în mod logic Gherea, după intima lui natură fiind idealist, pesimismul lui se datorește înrîuririi mijlocului social". Sau : „Așadar, lupta între idealismul naturii poetului și între pesimismul provocat de mediul social, pe de o parte, iar pe de alta, între năzuințile idealiste ale poetului și între înrîuririle conservatoare ale mediului în care trăia — iată cauzele neconsecvenței caracteristice întregei opere a lui Eminescu". Poetul a scris totuși încă din 1871, adică de pe cînd se afla ca student la Viena și nu cunoștea „mediul social" :

A fi ? Nebunie și tristă și goală,
Urechea te minte și ochiul te-nșală,
Ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic,
Decît un vis sarbăd, mai bine nimic.

Cine spune : *A fi ? Nebunie și tristă și goală* nu e un „decepționist", ci un pesimist integral, teoretic, și cînd o spune la o vîrstă atît de fragedă nu mai e un „idealist" deviat prin „înrîurirea mijlocului social", ci de-a dreptul un iremediabil pesimist doctrinar. În afară de aceasta, ca ziarist ori cugetător politic, nimeni n-a urît mai mult „idealurile" lui Gherea decît Eminescu, după care ar fi trebuit să ne întoarcem la administrația Regulamentului organic : „De aceea, scria el, credem a ne împlini o datorie constatînd că administrația Regulamentului organic a fost părintească alături cu administrația inaugurată prin curentul

de idei de la 1848". Sau : „Cînd vom ajunge, mai scria Eminescu, la realizarea corectă a formulelor metafizice din J. J. Rousseau, atunci ne vom trezi că nu mai există popor românesc, și acele formule nu vor fi, credem, suficiente pentru a hrăni iluzia greco-bulgarilor din București că trăiesc într-un mic Paris". „Decepția" lui Eminescu nu vine, deci, din neaplicarea idealului integral al revoluției, întrucît, dimpotrivă, în credința sa, aplicarea lui ar fi fost nenorocirea cea mai mare a poporului român — de unde vedem cît de nefericit a fost Gherea în adaptarea teoriei mediului și a materialismului istoric la cadrele literaturii române.

9. Privită ca „un produs al mediului", era firesc ca la rîndul ei arta să aibă și o acțiune socială asupra acestui mediu. Cu recunoașterea unei finalități sociale a operei de artă, se ridică și problemele asupra cărora nu ne oprim acum. Deși principial potrivnic amestecului criticului în arta poetului, povățuind pe artist „să scrie ce are pe suflet", în practică însă amestecul criticului în creația artistului constituie nota caracteristică a criticei lui Gherea. Așa, de pildă, în studiul său asupra lui Eminescu, el îl învinuiește pe poet de a fi idealizat trecutul și de a fi fost absorbit de formele lui, în loc să fi scrutat căile viitorului. „Această tendință, scrie Gherea despre poetizarea trecutului, micșorează valoarea creațiilor lui Eminescu și suntem cu desăvîrșire încredințați că tot ea n-a dat voie să se desfășure în întregime talentul celui ce a scris *Călin, Satirele* și *Luceafărul*." Și apoi, pentru a explica procesul care l-a împins la o astfel de atitudine, criticul presupune o luptă a conștiinții poetului pe care o analizează în creația „Demonului" din *Înger și demon* : „Cele două principii dușmane ce se luptă în inima poetului, principiul viitorului și principiul trecutului : fondul prim de idealism al

poetului cu pesimismul german covîrşitor, cîştigat mai tîrziu sub înrîurirea mediului social".

Întrucît priveşte evoluţia sufletească a lui Eminescu, i-am arătat inexistenţa ; ne rămîne acum să subliniem afirmaţia că idealizarea trecutului „nu i-a dat voie să-şi desfăşure în întregime talentul", sau, cu alte cuvinte, că, de ar fi cîntat viitorul, Eminescu ar fi avut mai mult talent. Cum nu-i întîmplătoare, ci constituie ideea centrală a întregii critice a lui Gherea, se face dovada trecerii de la „cîntă, poete, ce ai în suflet" — la „cîntă, poete, ce *am eu* în suflet".

De ce a cîntat Eminescu trecutul ? Pentru că l-a simţit. Pentru ce n-a cîntat viitorul ? Pentru că nu l-a simţit. Pentru ce mai toţi poeţii cîntă trecutul ? Pentru că mai toţi poeţii simt trecutul... Există trei categorii de oameni : cei ce trăiesc în prezent, cei ce trăiesc în viitor şi cei ce trăiesc în trecut. Oamenii prezentului sunt oamenii politici şi oamenii de acţiune ce scot mierea din pîntecele actualităţii, şi, înţelegînd rostul vremilor, pînditori dibaci, aşteaptă la colţul pădurii pe trecătorul bogat pentru a-i goli buzunarele. Timpul trece fără a se mai întoarce, dar ei îl văd ducîndu-se fără părere de rău, deoarece, aţintiţi numai asupra clipei următoare, nu păstrează nici o amintire clipei dispărute. Mai zbuciumaţi, alţii se gîndesc numai la viitor, şi, grăbiţi să scape de prezent, alungîndu-l chiar, plutesc în lumea himerei cu trei capete : sunt vizionarii şi nemulţumiţii tuturor epocilor, hrăniţi din schimbare ; sunt profeţii societăţii viitoare, înfometaţii idealului nerealizabil pentru care îşi jertfesc totuşi viaţa. Oamenii trecutului lasă vremea să zboare fără a o opri din fugă. Clipele aleargă neînţelese, dar oamenii trecutului nici nu-şi dau silinţa să le înţeleagă ; după ce s-au dus însă, se adîncesc în sine, şi tot ce n-au trăit cînd trebuia, li se precizează acum limpede şi viu cu o puternică realitate. Trecutul prinde să trăiască o viaţă nouă : lucruri

ce păreau pierdute pentru totdeauna, nebăgate în seamă, au lăsat totuşi în suflet o urmă neobservată la început, dar tenace apoi. Pentru a căpăta adevărata viaţă sufletească, tot ce e trebuie să fi încetat de a fi ; din sfărîmăturile amănuntelor moarte, se încheagă o viaţă nouă, fără trup, dar cu suflet, care trăieşte atît cît e cuget şi memorie în noi. Oamenii trecutului poartă, astfel, în suflet comoara lucrurilor netrăite la timp dar care, în amintire, revin la actualitate. Ceea ce alţii trăiesc numai o singură dată, ei trăiesc de ori cîte ori se îndreaptă pe furiş ca avarul spre aurul pe care nu-l poate fura nimeni, aurul lucrurilor ce au fost, fără a fi şi care, cînd nu mai sunt, trăiesc totuşi o viaţă nepieritoare.

Ca poet era firesc ca Eminescu să se îndrepte spre trecut. Critica lui Gherea se prezintă, aşadar, sub forma unei atitudini dinamice prin care criticul vrea să-şi impună temperamentul său de vizionar combativ înaltei contemplativităţi a poetului.

Pentru a mai da un exemplu de această atitudine, vom mai cita o pagină, ce va rămîne, desigur, clasică pentru specia criticei lui Gherea :

„O femeie, scrie criticul, ai cărei creieri sunt munciţi de gînduri multe şi vii, al cărei cap e frămîntat de problemele întinse şi grele ale vieţii omeneşti, a cărei inimă bate cu durere pentru durerile lumii, care ştie să se aprindă pentru idealurile înalte ale vieţii omeneşti, care ştie şi să iubească lucrurile vrednice de iubire, şi să le urască pe cele cărora li se cuvine dispreţul ; o femeie, tovarăşă pe viaţă şi pe moarte a bărbatului ; o femeie, care să ţie sus împreună cu dînsul steagul pe care-s scrise cele mai înalte cerinţi ale viitorului omenirii, care va şti să înalţe acest steag şi să-l poarte singură la nevoie, care va

ști să sugereze în copii cele mai înalte virtuți cetățenești ; o femeie care știe să trăiască, dar știe să și moară — femeia-erou, într-un cuvînt ; ah ! astfel de femeie, nici prin gînd nu i-a trecut lui Eminescu ! Pe această femeie eroică, ideală, o vor cînta poeții viitorului."

A formula însă idealul femeii viitorului, al femeii-erou, al femeii care aspiră să ție sus „steagul pe care-s scrise cele mai înalte cerințe ale viitorului omenirii" — a cere un astfel de ideal poeților și a judeca erotica lui Eminescu din punctul lui de vedere, scoborînd-o, e semnul unei evidente deviațiuni a imparțialității critice. Și în a doua problemă a criticei sale, Gherea a lunecat, așadar, alături de obiectul funcției sale, deformîndu-l.

10. Opera lui Dobrogeanu-Gherea ocupă, prin urmare, un loc important în evoluția culturii românești, fiind punctul de plecare al adevăratei noastre critice literare. Din ea trăiește și azi afirmația energică a nevoii unei critice literare independente, puternice, îmbrățișînd multe și felurite probleme, o critică ieșită din faza culturală și mergînd cu pași proprii și siguri spre un obiect propriu ; mai trăiește și o suflare generoasă și umanitară, de viziuni sociale răspîndită în toate paginile și, în sfîrșit, un cult al ideilor, cu înlăturarea personalităților. Considerată în sine, critica lui Gherea a ieșit din sfera actualității întrucît, eliminînd pragmatic, deși nu și principial, adevăratul ei obiect, emoția estetică, ea s-a limitat la două probleme exterioare — cauza și efectul social al operei de artă. În ceea ce privește întîia problemă, împrumutînd teoria mediului a lui Taine și materialismul istoric al lui Marx, Gherea le-a aplicat în cadrele literaturii noastre, deformîndu-le și prin nedibăcie, dar și prin prea marea apropiere a epocei la care le aplica. În ceea ce privește efectul social al operei de artă, el a alunecat la un tendenționism arbitrar și primejdios și la o atitudine dinamică față de fenomenul estetic. Dar dacă principiile criticei sale se mai pot încă discuta, sub raportul expresiei opera lui Gherea a devenit cu siguranță, anacronică. Intrată în istorie, ea va mai găsi oameni cu simțul evoluției culturale ca s-o respecte ca un punct de plecare, dar nu va mai găsi cititori.

1915

Critice, VI, p. 59-80

ALEXANDRU VLAHUȚĂ

1. Optimismul său rațional și dialectic. 2. Misticismul său rațional. 3. Raționalizarea iubirii. 4. Dramatismul și psihologismul. 5. Didacticismul. 6. „Decepționismul." 7. Artistul. 8. Concluzii

1. Problema supraviețuirii este neliniștitoare pentru orice scriitor cu atît mai mult cînd se pune din viață, cum s-a pus, de pildă, lui Vlahuță, care își întreba cu îngrijorare posteritatea în ochii noștri, unde, deși, prin tact și bunăvoință universală, dezarmase hula și violența, descifra, totuși, tăcerea ce-l durea poate, deoarece, vas nemernic al unei prețioase miresme de eternitate, lutul se încăpățînează în nemurirea spiritului.

Contemporanii l-au rînduit pe Vlahuță printre poeții eminescieni, iar răuvoitorii printre eminescoizi. Deși mulțimea simplifică dintr-un instinct judicios, reducînd liniile la o singură linie energică și nerecunoscînd în personalitatea cuiva decît nota cea mai caracteristică, în fixarea lui Vlahuță ea a procedat cu superficialitate. Nepolarizînd amănuntele în jurul unei axe sigure, s-a lăsat înșelată de aparența cultului zgomotos, al poetului pentru Eminescu, a celor cîteva forme eminesciene, a armoniei unor versuri, a amestecului de poezie și de familiaritate poetică. Versuri ca :

Ce fericiți am fi-mpreună,
Ne-am alinta ca doi copii.
Acu ni-i vremea, numai bună
De dezmierdări, de nebunii !

(Ce fericiți am fi-mpreună !)

A fost să mi te-arăți în cale
Asupra-mi ochii blînd să-i pleci,
În farmecul privirii tale,
Durerile să mi le-neci...

(În fericire)

sau mai ales ca :

De mult a noastre inimi, poate
Fără să știm, s-au cunoscut,
Căci prea ne-am înțeles în toate,
Din clipa-n care ne-am văzut.

(În fericire)

sunt evident eminesciene, dar, peste aceste asemănări formale, resortul însuși al celor doi poeți este altul. Cu toate că C. Dobrogeanu-Gherea a voit să facă din Vlahuță în mod exclusiv un „decepționist", în realitate, după cum vom vedea, optimismul constituie nota lui esențială. Pe cît e însă de integral pesimismul lui Eminescu, pe atît e de relativ și de *rațional* acest optimism, așa că nerăspunzînd unei viziuni spontane și energice și neaducînd un ritm personal în dezvoltarea poeziei române, reacțiunea împotriva pesimismului eminescian a așteptat momentul exploziei optimiste a lui Coșbuc. De natură intelectuală, optimismul lui Vlahuță are paloarea lucrurilor trecute prin raționament, obiect de argumentație și de dialectică.: În acest sens e, de pildă, *Din prag*, poezia-tip a discuției didactice și retorice în jurul problemei morții pe care omul de temperament o rezolvă prin instinct.

A muri, se chibzuieşte poetul, e singura scăpare :

O să fiu acolo-n tihnă.
Nici urît, nici dor, nici cobea neprielnicelor gînduri
N-or mai răscoli cenuşa rece, ţintuită-n scînduri.

dar în această lipsă de durere se deşteaptă, deodată, gîndul eternităţii morţii :

...Nu de moarte mă cutremur, ci de vecinicia ei.
...Să nu mai gîndesc nimica, nici să văd, nici să aud !
Să nu mai privesc văpaia soarelui de primăvară,
Ori să-mi răcoresc viaţa la un amurgit de seară
Şi s-ascult pe gînduri doina etc., etc.

adică argumente de ordin senzorial ; cît despre viaţa de dincolo, cine ştie ?

Altă viaţă ? Altă lume ? e o poveste minunată.

Numai ce e pe pămînt e sigur ; el are stele, flori, păsări, aşa că :

Înaintea morţii mele — moartea dragostei de viaţă.

Pusă în ecuaţie, problema a dat un rezultat negativ ; preferabilă morţii, poetul iubeşte, deci, viaţa dintr-un calcul conştient, dintr-un optimism voluntar şi raţional, fără amploare şi vehemenţă, care, prin rezerve şi cumpănire, trădează sursa pur intelectuală şi antilirică a lui Vlahuţă.

2. Nu numai moartea e privită ca o problemă, ci şi Dumnezeu e tratat tot dialectic, deşi numai din intuiţie poate ieşi adevărata poezie religioasă ; graţie divină, credinţa nu stă la capătul unui raţionament. În *Dormi în pace*, la mormîntul iubitei, poetul a cunoscut revolta împotriva morţii unei fiinţe gingaşe şi nevinovate. Într-o lume strîmbă nu poate fi, deci, Dumnezeu :

De ce — fulger — cazi pe-un templu, spinteci bolta ta sfinţită,
Şi în ţăndări crăpi icoana Maicii Domnului trăsnită ?
De ce aşterni omătul iernii peste floarea lui april,
Ş-un linţoliu pe obrazul visătorului copil ?

prim moment de răzvrătire, după care vine reculegerea ; luna îşi revarsă de sus farmecul, universul întreg este o armonie ; numai o mînă divină putea tăia drumul astrelor ca să nu se atingă între ele :

A, ce mic şi ce netrebnic m-am simţit atunci naintea
Marii străluciri, ce-n raze-i inima-mi scălda şi mintea !
Şi adînc smerit, cucernic, pocăit în faţa lumii
Slavă şi-nchinare — adus-am bunului stăpîn al lumii.

Deductiv, sentimentul religios al poetului este, aşadar, produsul unui conflict dintre ilogismele vieţii ce împing la negarea divinităţii şi splendoarea spectacolului naturii ce presupune o fiinţă armonizatoare — conflict în care contemplaţia naturii învingînd, poetul sfîrşeşte prin a declara :

Am venit să-mi plec genunchii ş-a mea inimă spre Domnul.

nu ca un iluminat, ci ca un palid epigon raţionalist de la care nu ne putem aştepta la crearea unei adevărate poezii mistice.

3. Strict subiectivă, Vlahuţă a găsit totuşi mijlocul să-şi raţionalizeze iubirea în poezia liminară a unei serii. Ce este iubirea ?

Iubire, sete de viaţă,
Tu eşti puterea creatoare
Sub care inimile noastre
Renasc ca florile în soare...

Şi ce mai e ?

Al tău surîs de alma parens,
Tu prima rază de lumină...

Şi ce mai e ?

Şi de căldura ta planeţii
Treptat se dezmorţesc, învie...
Pe toţi ca într-o mreajă-i leagă
Universala simpatie.

Şi ce mai e ?

Tu faci să circule în lume
Puterea ta de zămislire,
Şi miliardele de forme
De-a lungul vremii să se-nşire..

Şi ce mai e ?

Prin tine, valuri de vibraţii
Din depărtatele planete,
Trezesc în sufletele noastre
Dureri şi bucurii secrete.

Şi după atîtea definiţii, poetul încheie :

E greu să-mi deslușesc ce cuget...
Dar îmi evoci o lume-ntreagă,
De care nu ştiu ce putere
Cu doruri mistice mă leagă.

fără ca să reuşească totuşi să simuleze scînteia absentă.

4. În expresia acestui raţionalism nu poate fi vorba de emoţie intelectuală izvorîtă dintr-o lume de unde noi nu scoatem decît noţiuni, dar de unde un poet poate scoate şi emoţii, după cum a scos Lucreţiu din contemplaţia forţelor oarbe ale naturii şi Verhaeren din contemplaţia forţelor mecanice. Nu prezenţa unei astfel de emoţii găsim la

Vlahuţă, ci numai substituirea ei prin o serie de elemente intelectuale, de raţionamente în faţa morţii, a vieţii, a lui Dumnezeu, a iubirii. Lucid, Vlahuţă ne-a dat o poezie de analiză psihologică sau de efecte dramatice. *Din prag*, de pildă, după cum am arătat, e drama sistematic expusă a omului ce vrea să-şi răpuie viaţa. *La icoană* este iarăşi de natură dramatică şi chiar melodramatică, prin analiza zbuciumului unei mame ce-şi aduce pruncul bolnav la icoana făcătoare de minuni. Cînd copilul moare, femeia izbucneşte :

— O, desigur, n-ai fost mamă şi de porţi un prunc la sîn
E-o minciună ! ce smintită-s unei scînduri să mă-nchin !

Inexistenţa lui Dumnezeu e, aşadar, concluzia logică a unei mari dureri, după cum existenţa lui este concluzia tot atît de logică a celeilalte drame din *Dormi, iubito !* — concluzii diferite ce ne precizează natura dramatică a talentului lui Vlahuţă adaptat subiectului. Şi iubirea e tratată uneori prin latura ei dramatică şi obiectivă ca o problemă psihologică. În *Iertare* avem o femeie tînără :

Ce frumoasă eşti ! Cu cîtă voluptate îşi mlădie
Trupul formele-i rotunde etc.

pe cînd valsul o ameţeşte în braţele unui tînăr :

Înadins, parcă, natura v-a făcut să vă iubiţi.

Scena se schimbă apoi în ietac, pe un efect dramatic :

Sfiicios, în prag s-arată
Un bătrîn pleşuv şi gîrbov, slab, nervos, şi mic de stat...

în faţa cărei împerechieri, poetul ajunge la concluzia moralei naturale :

Ale tale dulci păcate,
Negreşit că şi de oameni şi de sfinţi îţi sunt iertate.

Tot așa după cum în poezia *În mînăstire*, fixînd psihologia călugăriței care, deșteptată deodată la dragoste, se luptă între legea divină și cea umană, ajunge la concluzia biruinții legii naturii :

La ce pustii să-ți treacă anii
Și inima să-ți îngrădești
În pacea sfintelor citanii
Și-a pravilei bisericești.

Tablouri trase cu reală cunoaștere a meșteșugului teatral, cu efecte și suspensiuni căutate de cugetare, cu locuri comune filozofante și cu intenții moralizatoare, dar mai ales cu pătrundere psihologică — iată adevăratul aspect al poeziei lui Vlahuță, căreia îi lipsește doar lirismul.

5. Lucid și cu bun-simț practic, psiholog, dramaturg și moralist, Vlahuță și-ar fi canalizat, poate, talentul în poezia didactică, dacă discreditul universal al genului nu l-ar fi împiedicat de la o atitudine francă, făcîndu-l să se strecoare numai printre fabulă, satiră și epigramă, în atingeri ocazionale. Oricît a căutat să-l ascundă, didacticismul țîșnește totuși pretutindeni, pînă și în poezia erotică și, rozînd obstacolul, își cere dreptul la viață, prin demonstrație și definiție. Izvorînd din rațiunea practică, talentul lui Vlahuță rămîne discursiv și instructiv. Ce e, de pildă, „cuvîntul“ ?

Ca-n basme-i a cuvîntului putere,
El lumi aievea-și face din păreri
Și chip etern din umbra care piere
Și iarăși azi din ziua cea de ieri.

Și ce mai e „cuvîntul“ ?

El poate morții din mormînt să-i cheme etc.

Și ce mai e „cuvîntul“ ?

Aprinde-n inimi ură sau iubire
De moarte, de viață-i dătător
Și neamuri poate-mpinge la pieire
Cum poate-aduce mîntuirea lor.

Începînd, astfel prin analizarea conținutului noțional, pentru a sfîrși prin finalitatea poveții :

Voi, cărora vi s-a dat solie sfîntă
De preoți ai acestei mari puteri etc.

Ne duceți minunatul vostru dar,
Ofrandă mîinilor nelegiuite,
Ci, ca pe sfînta masă din altar
A-mpărtășirii taine preacurată,
Așa cuvîntul să vi-l pregătiți,
Ca mii de inimi la un fel să bată
Și miilor de veacuri să vorbiți.

De aceeași natură demonstrativă și didactică e și *Triumful așteptării* :

Nebiruit e omul ce luptă cu credință !

El știe :

Că este o dreptate și... trebuie să fie !

așa că talazurile îl pot asalta, ura lumii îl poate înconjura :

Copiii lui închidă-l în casa de nebuni !
Lovească-l orice mînă, hulească-l orice gură.

fără rezultat, fiindcă va birui ca și picătura care, în surda-i muncă milenară, izbutește să iasă la suprafață sub forma izvorului :

Un fluviu nou vestește Triumful așteptării.

Oricîte inciziuni am face în opera poetică a lui Vlahuță, vom da, așadar, peste filonul ascuns al intenției didactice, fie în *Vechilor ateneiști* sau în *Liniște*, în *Unde*

ni sînt visătorii ? sau în *Slăvit e versul*, dar nicăieri nu-l vom găsi mai sincer și mai realizat decît în paginile sale de proză.

Problema supraviețuirii literare e conjecturală și, de altfel, și relativă, deoarece măsurăm imensitățile cu măsurile noastre, iar destinul orb ne dezminte, trecînd posterității opere din considerații imprevizibile și sugrumînd altele. În aceste condiții, nu se poate ști de va rămîne ceva din opera lui Vlahuță, dar, dacă critica e dezarmată față de întîmplare, o domină totuși prin judecata ei care n-are nevoie de valorificarea timpului. Perfecția unei opere stă în exacta adaptare a talentului scriitorului la subiectul tratat, așa că, dacă, de pildă, didacticismul turbură ritmul inspirației lirice a lui Vlahuță, e însă bine venit în *România pitorească*, în *Din trecutul nostru* sau în *Grigorescu*, în care calda evocare a trecutului, cu viziunea pitorescului, poetică și fără o originalitate dezarmonică, posesiunea meșteșugului formal, combinarea utilului cu frumosul dau impresia adaptării genului la natura talentului scriitorului.

6. După ce a mutilat pe Eminescu în patul lui Procust, scoborîndu-l din pesimismul lui integral în rîndul nemulțumiților și decretîndu-l un optimist deviat spre pesimism din pricina „anomaliilor sociale", C. Dobrogeanu-Gherea a aplicat cu mai mult succes operația și lui Vlahuță în care, la rigoare, se pot găsi infiltrații de nemulțumiri sociale. Una din atitudinile poetului a fost, așadar, ridicată la importanța caracterului dominant, și am avut un Vlahuță „decepționat" și nimic altceva. Cum personalitatea lui mai puțin viguroasă era și mai lesne de influențat, putem chiar constata, de fapt, o directivă gheristă în activitatea literară din urmă a lui Vlahuță, din ce în ce mai frămîntată de preocupări sociale. Cu un filon liric atît de firav era, dealtfel, natural ca inspirația poetului să-și caute izvoare în afară, de aici moralismul și dramatismul, psihologismul și didacticismul liricei sale și tot de aici și poezia socială, preocupată în *Liniște*, de pildă, de situația poetului în sînul societății noastre ; în *Unde ni sînt visătorii ?*, dimpotrivă, de un fel de reacțiune în contra pesimismului prematur și, ca și în *Cuvîntul*, cu o exaltare a puterii verbului și a menirii sociale a poetului.

Dar dacă „decepția" e încă puțin evidentă în opera poetică a lui Vlahuță, ea izbucnește și-i incendiază proza în care, prin acțiunea unei ideologii accesibile și primare, artistul e privit ca o victimă a unei societăți rău întocmite, piesă aruncată din jocul firesc al factorilor ce concurg la mersul vieții de stat. La lumina evenimentelor din Răsărit discuția ar putea fi reluată cu folos, precizîndu-se locul pe care-l rezervă viitoarea societate comunistă artiștilor și intelectualilor, și chiar la noi, în împrejurările de azi, s-ar putea trage concluzii definitive asupra deprecierii muncii intelectuale față de munca manuală și a supravalorificării mușchiului în dauna nervului. Acum un sfert de veac, „anomaliile" lui Gherea l-au ademenit totuși pe Vlahuță, și, cum nu era un om de vastă ideologie socială pentru a cuprinde problema în complexul său, el a limitat-o numai la condiția artistului într-o elegie lipsită de nobleța dezinteresării personale.

Ieșind uneori din proza de doctrină și încercîndu-se în creația obiectivă, Vlahuță s-a oprit la formula inadaptării și autoportreturii la care s-a oprit și sterilitatea d-lui Brătescu-Voinești. Lirismul său, insuficient în poezie, a devenit excesiv în fixarea cîtorva tipuri din galeria tinerilor poeți neînțeleși, eliminați prin inutilitate, mai întîi din mediu și apoi, prin tuberculoză, din viață ; în mod sintetic, ne-a dat pe acel Dan în care poetul s-a proiectat pe sine însuși, dramatizîndu-și durerea de a nu fi înțeles de societate și de tovarășa vieții și, rezolvînd-o, printr-o generalizare pripită și tendențioasă, în casa de nebuni.

7. Sub raportul creației verbale și a valorii artistice, deși artist, Vlahuță n-a fost un creator, întrucît, după cum n-a avut o sensibilitate nouă, n-a adus nici o armonie și nici un vocabular nou, ci, pe urma uriașă a lui Eminescu, și-a tăiat brazda sa laborioasă. Cum forma impresionează mai mult, publicul l-a rînduit, după cum am mai spus, printre eminescieni. În afară de citațiile din *Ce fericiți am fi-mpreună* și *În fericire*, în care sugestia eminesciană e evidentă, se mai pot face și alte secțiuni doveditoare, mai ales în primul volum :

De acum nici voi să mai ascult
La glasurile din trecut,
Ființa mea cea de demult
În noapte s-a pierdut.

În urmă stă un larg pustiu,
Un vis nelămurit.
Din tot trecutul meu nu știu
Decît că te-am iubit.

(Tot alte vremi)

Sau :

Peste unda-i călătoare
Ramuri salcia-și îndoaie,
Printre foi cernînd o ploaie
De lumini tremurătoare.
Vin sub farmecul de stele
Pe-al meu piept fruntea să-ți reazimi
Cu-al tău zîmbet luminează-mi
Noaptea gîndurile mele., etc.

(Nu căta)

Sau :

Stînd la geam c-o floare-n mînă
Cată-ntrebător spre mine :

„Nu-i așa că-mi șade bine
Și c-ai vrea să-ți fiu stăpînă ?...“

(Partea cea mai bună)

în care armonie, ritm, vocabular — totul e de factură eminesciană. Ca toți marii inovatori, Eminescu nu prezintă însă o suprafață netezită și egală, ci, alături de cele mai pure sonorități, de cele mai îndrăznețe icoane, găsim căderi și asprimi ; la nimeni altul nu e mai evidentă durerea creației ca la acest poet la care armonia pură a cîtorva poezii e răscumpărată printr-o dibuire — surdă muncă de miner în căutarea cristalului prețios... Epigon, Vlahuță a fost și un profitor ; venit pe drumul bătut de altul, cu sforțări bărbătești și printr-o intuiție genială a formei, el a beneficiat, netezind doar conștiincios drumul deschis prin pădurea virgină a limbii noastre poetice și nemaiprezentînd asperitățile lui Eminescu. În lipsa intuiției verbale și a spiritului creator, Vlahuță a avut instinctul cuvîntului just, al proprietății terminului.

8. Între cei doi piloni (dealtfel, de valoare inegală), între Eminescu și Coșbuc, care au orientat poezia română în direcții deosebite și ne-au turnat limba în tipare noi, Vlahuță constituie o simplă verigă de tranziție... Pentru a fi o adevărată personalitate, i-a lipsit, mai ales, originalitatea și de sensibilitate, și de formă, în care a procedat pe de-a-ntregul din Eminescu ; prin temperament, a fost însă mai mult un optimist, fără energie, fără spontaneitate și repede dizolvat de unele „nedreptăți“ sociale. Fără o puternică inspirație lirică, pornită dintr-un substrat intelectual, poezia lui e lipsită de avînt, de pasiune, dar are, în schimb, claritate, preciziune, calcularea efectului dramatic, finețea analizei psihologice, finalitatea moralizatoare

— calități onorabile și antilirice. Mai mult artist decît poet, prin echilibrul personalității sale, Vlahuță a ținut totuși într-o epocă de secetă interimatul poeziei române, și, la urmă, s-a impus chiar ca un fel de coreg ; istoria literară îl va trece însă în rîndul necesităților poetice ale epocei posteminesciene.

1919

Critice, VI, p. 96-111

ALEXANDRU MACEDONSKI

1. Omul a stricat operei, deși i-ar putea servi mai tîrziu prin crearea tipului „artistului". 2. Conflictul de opinii continuă în jurul operei lui Macedonski. 3. Macedonski, poet al senzației. 4. „Revolta" e axa principală a poeziei macedonskiene. 5. Concluzii

1. Omul a dăunat operei, iată cheia cu care s-au încercat unii să rezolve misterul tragediei literare a lui Macedonski, deoarece cu toții am fost martorii unei lungi vieți contradictorii, dincolo de marginile bunului-simț, într-un perpetuu dezacord cu opinia publică, neizvorît din realitatea unor încercări revoluționare, ci dintr-o atitudine căutată și nejustificată. Dezarmonia omului în gesturile sale cotidiene trezind o revulsiune răsfrîntă asupra operei, moartea a putut părea multora ca o eliberare din cătușele contingențelor a porumbelului spiritului.

După cea dintîi estompă a timpului, critica ar putea trece la afirmații mai categorice fără primejdia dezmințirii. Gesturile se pierd odată cu mîna scuturată în pulbere, și din tina amănuntelor impure poate răsări flacăra pură a omului lăuntric. Rupînd brutal rețeaua deasă ce ne desparte de realitate, moartea ne dezvelește o statuă nebănuită. Pe lîngă micimi ofensatoare, omul avea o mare forță de iluzie, care, împinsă pînă la astfel de proporții,

devine reprezentativă. Destinele lui Macedonski nu stau, așadar, numai în opera sa, ci și în împrejurări exterioare ; de va găsi un istoriograf nu numai inițiat și pios, ci și un artist în stare să fixeze sub o formă definitivă viziunea unei halucinații atît de mărețe, el se va ridica la o înălțime ce va depăși cu mult valoarea secundară a unei opere întrecute de pe acum de noile generații poetice.

Însușirile devin defecte sau calități după domeniile în care se dezvoltă, așa, de pildă, în viața cotidiană, invențiunea e minciună, pe cînd în artă devine o funcție estetică. Întreaga *Odisee* se sprijină pe inventivitatea rasei elenice : întorși din peregrinații îndepărtate, negustorii greci mințeau în povestirile lor despre oameni și lucruri și, coordonate de un mare poet, minciunile lor au devenit o operă de artă și oglinda definitivă a rasei. Minciuna poate fi, deci, creatoare de frumos și de adevăr, cînd, evadînd din domeniul utilității, în regiunile senine ale creației dezinteresate, participă la jocul liber al fanteziei ce combină peste legile naturale. Adaptîndu-se la împrejurări diferite, criteriile se modelează și ele, morala se închină în fața necesității de stat, crima devine eroism. Momentul și proporțiile deformează valoarea acțiunilor noastre, așa că, dacă redusă la măsuri modeste, nebunia tristului Cavaler e ridiculă, proiectată de Cervantes pe scara unei halucinații continue devine sublimă pentru că amănuntele se șterg spre a lăsa iluzia în toată strălucirea ei. Sub alte forme, Macedonski a fost și el un erou al iluziei. Într-o țară lipsită de orice tradiție culturală, în care creația artistică nu este o funcție legitimă, a trăi numai pentru artă e un act de credință de o înaltă valoare. Poetul nu l-a urcat, ce e dreptul, pe piedestalul vreunui sacrificiu sau al unei demne rezerve, ci, dimpotrivă, l-a scoborît prin lamentații, prin proclamarea dreptului la caritate sau indignare pe care timpul le va șterge însă cu estompa lui, nelăsînd viu decît gestul

omului care, în lungul unei vieți roase de nevoi, învăluite sub faldul unei persecuții reale sau imaginare, a stat închis în visul său interior, impropriu pentru orice realitate, consumat de o viziune netradusă în opere definitive, dar trăită cu o putere de iluzie unică. Macedonski a fost vizionarul nostru cel mai mare, lipsit de simțul comun, insensibil la ridicol și la asprimea realității, a pășit în viață cu ochii fixați spre lumina orbitoare a unei fantasmagorii : a trăit într-o hipnoză din care nimic nu l-a putut opri. Putea viața să-și întindă cursele, poetul nu le vedea ; putea realitatea să-l lovească sub biciul dezmințirilor, tragica ei evidență rămînea ineficace ; nici mizeria, nici hula unanimă, nici exilul interior, în care a trăit cîteva decenii, nu i-au putut zgudui credința în omnipotența verbului, nu l-au putut deștepta din visul său poetic, din norul artei sale inutile. Pe deasupra tuturor dezastrelor, forța imensă a iluziei își arunca apele multicolore în jocuri fantastice ; mizeria lua patina poeziei ; aurul închipuirii curgea din izvoare nesecate. Era în Macedonski o forță creatoare în vid, o minciună generoasă a vieții ce-l făcea să trăiască într-o lume halucinată ; la bătrînețe, o glorie pururi insesizabilă și un aur pururi inexistent aveau încă pentru dînsul o evidență pe deasupra oricărei realități ; se împărtășea, astfel, cu o cuminicătură invizibilă în gesturi ce păreau ridicole, deși — în perspectivă — sunt mărețe. De se va ivi artistul care să creeze din Macedonski simbolul poetului însuși în mijlocul unei societăți antipoetice, viața lui atît de ofensatoare, dealtfel, va deveni mult mai emoționantă decît opera.

2. Și după moartea poetului, critica rămîne încă discumpănită în fața operei lui. În viață, ostilitatea generală se lovea de forța latentă a unei admirații tenace ; putea fi critica unanimă în severitate (T. Maiorescu) sau în indiferență (cei mai mulți), în jurul poetului se menținea nu

numai un cult, ci și o influență căreia i se putea contesta calitatea nu însă și continuitatea ; pe măsură ce opinia publică se îndîrjea în ostilitate sau nepăsare, admirația cîtorva devenea și mai excesivă. Poezia lui Macedonski nu este totuși ermetică ; n-are nici unul din caracterele esoterismului pentru a justifica o inițiare, ci reprezintă un impresionism de o valoare poetică discutabilă, dar ușor inteligibilă ; nu are un ritual deosebit și nu se adresează unei sensibilități speciale. Ignorînd cele mai adese emoția, se sprijină numai pe senzație și, fără să răscolească arcanele sufletului, se oprește în domeniul sensibilității comune... Contradicția dintre opinia publică și opinia unei pagode este, deci, un punct de controversă literară, pe care nu l-a rezolvat nici moartea poetului, lăsînd procesul deschis.

Fără să fi venit încă momentul unei revizuiri definitive, din sentimentul reparației postume, criticul ar voi poate bucuros să aplice capătul lecuitor al lăncii lui Ahile. Între un poet ce se afirmă cu o nobilă continuitate timp de atîtea decenii și o opinie publică amorfă, incompetentă și lesne influențabilă, preferința criticului e indicată. fără ca gestul lui reparator să fie atras de forța irezistibilă a aventurii, ci de un idealism consolator. Gestul rămîne însă abia schițat, și dorinții legitime de reparație îi urmează nu numai o rezervă comandată de contactul prelung și imparțial cu opera poetului, ci și o stupefacție deșteptată în fața opiniilor violent contradictorii. Opera lui Macedonski nefiind prea abruptă pentru a justifica antinomii principiale, neînțelegerea rămîne încă o enigmă.

3. Dacă unui poet adevărat îi cerem o emoție, iar unui mare poet îi cerem și un suflet organic, o concepție și o atitudine hotărîtă, într-un cuvînt o „filozofie", Macedonski n-a fost, cu siguranță, un mare poet și s-ar ridica chiar îndoieli și asupra calității lui poetice privită numai în esența ei. O operă poetică e o cristalizare sufletească

în jurul unei axe stabile : pe axa unui pesimism fundamental se grupează întreaga poezie a lui Eminescu, considerată sub toate aspectele ei, în poezia de dragoste sau filozofică, în satire ca și în poeziile inspirate de natură ; în jurul unui erotism idilic și optimist se poate grupa întreaga poezie a lui Coșbuc. Îndărătul operei lui Macedonski nu găsim o unitate fecundă, un sentiment generator sau numai un simplu focar radiator ; poezia lui nu e cristalizată și organică, ci o simți mobilă și inconsistentă. Optimist și plin de elan spre pacea sublimă a naturii în cea mai frumoasă creație a lui (*Noaptea de mai*), el devine mărunt pesimist, mărunt nemulțumit și amar în cele mai multe încercări versificate. Sufletul lui nu împrăștie o lumină puternică și uniformă asupra lucrurilor ; se schimbă după moment ; optimismul inițial se dizolvă în notații contradictorii, nesusținute de un accent robust. Nu numai nu posedă lumea, reducînd-o la propria lui substanță, dar nu se lasă a fi posedat de ea.

Cu excepția a cîtorva poezii, asupra cărora vom reveni, nimic nu a zguduit sufletul impasibil al poetului ; nici unul din marele spectacole ale naturii, nici unul din marele momente ale vieții nu l-a emoționat. Macedonski reprezintă cazul rar al unui poet liric ce n-a cîntat amorul și n-a cunoscut, aproape, nici un fel de pasiune. A trăit fără extaze și fără nedumeriri, neatins nici de misticism, nici de tragedia problemei ultime. Ignorînd femeia, pe Dumnezeu, moartea, și, cu mici excepții, natura însăși, poezia lui Macedonski ignorează temele fundamentale ale unei adevărate poezii și e lipsită de filoanele de largă inspirație ce alimentează nu numai lirismul, ci și simpla emotivitate a oricărui om. Privată de agentul fecund al emoției în fața problemelor vieții și ale morții, poezia lui Macedonski trebuia să se scoboare la modulații minore ; emoția e înlocuită prin senzația instabilă ; poezia e redusă la un fel de impresionism de o incontestabilă valoare artistică față de epocă, dar de o mediocră valoare poetică. Tocmai prin

această calitate pur senzațională poezia lui Macedonski ia un caracter de modernism și își legitimează succesul de mai tîrziu, în sînul poeziei contemporane. Într-o epocă tîrzie de insuficiență lirică, în care izvoarele de emotivitate și de expansiune s-au împuținat, e firesc să se producă o poezie limitată la senzație sau cel mult la un proces intelectual ; trăim în fața intelectualizării poeziei. Fără a fi ajuns la o intelectualizare francă, poezia lui Macedonski rămîne mai mult la senzație. Insuficiența ei emotivă îi face azi succesul ; tot ea îi va fi însă și principiul dizolvant.

4. Evocînd figura inspirată a „poetului", Macedonski îl caracterizează :

Lirismul sau satira se joacă pe-a lui frunte
Ca fulgere pe creasta înaltului Liban.
Nou Moise el se urcă atunci pe vîrf de munte
Și alte legi aduce la generul uman.

(Avînt)

Concepția unui poet-profet e una din ideile romantice pe care Macedonski a profesat-o cu oarecare consecvență nu pentru a-și înălța tonul și a-și lărgi gestul, ci pentru a-și atribui drepturi pe care societatea nu putea să i le recunoască. În poet, Macedonski a văzut amestecul necesar de lirism și de satiră : și cum ne făurim idolii și idealurile din propria noastră substanță, trebuie să recunoaștem în Macedonski aceeași fuziune. I-am arătat insuficiența lirismului ; lipsit de emoție, poetul trebuia să încline spre satiră și, în adevăr, elementul satiric e mult mai fecund în poezia lui.

Căutînd din nevoia psihologică a simplificării o unitate în fiecare om, am putea-o găsi la Macedonski în *nemulțumire*. Poetul se cristalizează pe încetul în jurul acestei axe ; poezia lui renunță la orice elevație pentru a se tîrî pe pămînt. Și lirismul lui Eminescu e străbătut de un

sentiment de revoltă, dar revolta lui este vastă, primordială, filozofică ; pornită de la un pesimism fundamental, ea atacă înseși sursele vieții, pe cînd la Macedonski ea nu izvorăște dintr-o concepție mai largă, dintr-o privire disprețuitoare, nu are un caracter obiectiv, ci e de o natură pur subiectivă. Plecată de la o nemulțumire strict personală și de la o deziluzie, mobil mărunt și meschin, revolta poetului nu e nici filozofică, nici impersonală și nu are meritul dezinteresării ; satira lui nu atacă inegalitățile sau vițiile, ci lovește în propriile sale cătușe. Înclinînd la început spre optimism și spre izvoarele pure ale vieții, poetul deviază repede spre o poezie tînguitoare, decepționată, lipsită de elevație. Această notă antipoetică de nemulțumire nu-i întîmplătoare, ci esențială ; e, după cum am spus, sîmburele în jurul căruia se cristalizează întreaga lui poezie. Pentru a o dovedi vom proceda prin numeroase citații luate în ordinea în care sunt așezate în primul volum. Invocînd pe morți, poetul aspiră la lumea lor :

Căci nu se află-n lumea moartă
Mișei

(Cu morții)

În *Psalmi*, găsim aceeași atmosferă a unei lumi ostile :

Dușmanii mei se înmulțesc
Și nedreptatea mă-nfășoară,
Abia mai pot să mai trăiesc
De cine n-am lăsat să moară,
Aleargă toți și mă-nnegresc...

(Dușmanii)

Sau :

Și-au zis : e singur, e pierdut :
Asupra mea se năpustiră...
Onoarea mea o nimiciră...

. . . .
Mă înjosiră, mă loviră,
Cu mici, cu mari mă prigoniră...
. . . .

O țară-ntreagă s-a-ntrecut
Să-mi dea venin — și l-am băut.
. . . .

(Și-au zis...)

Sau :

Pe fruntea mea n-am nici o pată —
Zadarnic ! — Sunt un osîndit,
În lume nu este răsplată.

(Cît am trudit...)

Prin aceste întîmplătoare citate poezia macedonskiană se situează, aproape în întregime, în caracterul unei inadaptări fundamentale. Pornind de la concepția romantică a poetului-profet și atribuindu-și aprioric un rol pe care societatea nu i-l poate acorda, deziluzia era o urmare fatală ; de aici tragedia vieții lui Macedonski, sterilă, dar zgomotoasă, și caracterul atît de înveninat al atitudinii sale poetice. Pretutindeni numai dușmani ; oamenii îl lovesc ; în jurul lui e o conjurație universală de forțe obscure și vrăjmașe. Simpatică prin faptul reducerii ei la resemnare (la d. Brătescu-Voinești, de pildă), inadaptarea e supărătoare cînd lunecă la agresiune neputincioasă. Ceea ce la Vlahuță era numai întîmplător, devine la Macedonski o obsesiune ; suferința își pierde din valoarea poetică, din moment ce se prezintă sub forma unei perpetue tînguiri. Împotmolit în degradarea sa, poetul își continuă blestemul împotriva destinului nedrept și a societății ingrate :

Dar nici Muzele pe-atuncea, legănîndu-mă în șoapte,
Nu puteau ca să prevadă c-am să fiu un urgisit.

(Noaptea de martie)

Sau :

M-am născut în niște zile cînd tîmpita burghezime
Din tejghea făcînd tribună, legiune de coțcari,
Pune-o talpă noroioasă pe popor și boierime ;...

. . . .

N-ai ca glorie dușmani și ultragiile toate ?
N-ai ca glorie ingrați ce-ai creat în urma ta ?
N-ai ca glorie Restriștea care-ți pune bețe-n roate
Și voind să te oprească îți ajută a-nainta ? etc.

(Noaptea de ianuarie)

Sau :

Înjurați-mă, prieteni,
Dați-mi cupa cu amar,
Veți avea destulă vreme
Să mă plîngeți în zadar.

(Înjurați-mă, prieteni)

Din ce în ce mai multe
Amarnice insulte
Întîmpin nencetat,
Cît inima-mi sărmană
Întreagă e o rană,
Un hoit de sfîșiat.

(Din ce în ce)

Sau :

Viața este tristă ; lupta e grozavă ;
Orice zi ne aduce un pahar de otravă etc.

(Tu ce ești a naște)

Sau :

Să mă spele de insulte, nu mă-ncerc să fac apel
La un tip ce nu cuprinde decît patime în el etc.

(Epigraf)

Sau :

Căci în natură — nencetat —
Din tot ce moare și trăiește
E numai omul un ingrat etc.

(La bestii)

Am procedat prin acumulare de citate pentru a dovedi natura nemulțumirii poetului pe care d. T. Vianu o crede venită din linia poeților latini, prea puțin poeți și mai deloc lirici. E cazul, dealtfel, al lui Macedonski care, insensibil la sublimul și tragicul vieții, s-a fixat repede într-o atitudine îndîrjită de om nemulțumit de soartă și de societate. Izvorînd dintr-un simplu accident personal și fără să deschidă alte perspective generale asupra vieții, satira lui Macedonski e de o valoare mediocră ca, de pildă, *Noaptea de noiembrie* în care nu găsim nici obiectivitate, nici spirit filozofic ; redus la o tînguire măruntă împotriva unei conjurații universale, lirismul său e lipsit de noblețe.

Fixînd axa poeziei lui Macedonski în sentimentul unei nemulțumiri strict personale, ar fi nedrept de ne-am scoate dovezile numai din producția lui minoră. Cum *Psalmii* sau *Noaptea de martie, Tu ce ești a naște* sau *Noaptea de ianuarie* atîrnă puțin în opera poetului, pentru a fi incontestabilă, axa trebuie să treacă și prin *Noaptea de mai*, prin *Stepă* și prin *Noaptea de decemvrie*.

Macedonski a fost puțin sensibil față de natură, pe care n-a cîntat-o dintr-o emoție unică, ci numai prin descripții impresioniste ; *Bucolica undă*, *Sub frunze* sau *Naiada* sunt mici peisagii erotizate ; *Zi de iarnă* procedează dintr-o inspirație satirică ; *Pe balta clară* e un pretext al unei vagi stări sufletești ; toate celelalte sunt numai notații grațioase. Pentru un astfel de poet limitat la senzație, *Noaptea de mai* reprezintă, în adevăr, nu numai

o fericită invocare a unei naturi balsamice și pure, cu o gradație abilă și cu o limpede viziune clasică :

Pe jghiabul verde al cișmelei un faun rustic c-o naiadă
S-a prins de vorbe și de glume sub licăririle de cer.
. . . .
Pe dealuri clasice s-arată fecioare în cămăși de in,
Ce-n mîini cu amforele goale își umplu ochii de senin
Și printr-a serii lăcrămare de ametiste și opale
Anacreon re-nalță vocea, dialoghează Teocrit...

ci și o stare emotivă aproape unică. Ascensiunea sufletească a poetului nu pornește însă, nici de data aceasta, dintr-un sentiment dezinteresat ; admirația nu e pur contemplativă și natura e privită ca refugiul trecător al unei nemulțumiri :

Iubirea și prietenia dacă-au ajuns zădărnicie,
Și dacă ura și trădarea vor predomni în vecinicie,
Veniți : privighietoarea cîntă și liliacul e-nflorit !

Sau :

E mai și încă mă simt tînăr sub înălțimea înstelată.
Trecu talazul dușmăniei cu groaza lui de nedescris.
La fund se duse iar gunoiul ce înălțase o secundă
Și stînca tot rămase stîncă și unda tot rămase undă...
Se lumină întinsa noapte de poleieli mîngîietoare,
Și astăzi e parfum de roze și cîntec de privighietoare.

Poetul nu se înalță în lumea senină a poeziei și emoției decît rar și rupîndu-se cu greutate din lianele unei vieți „de jalnică nevroză“, „de ură și trădare“, de „dușmănie“. Entuziasmul este, așadar, altoit pe același fond de nemulțumire și pe aceeași concepție mărunt pesimistă a unei lumi de vrajbă și de persecuție.

În *Stepă* sentimentul unei vieți libere, în mijlocul naturii sălbatice și sub unicul pinten al instinctului, este real : poezia pornește dintr-un individualism care ar fi

putut da o consistenţă inspiraţiei macedonskiene, de ar fi fost mai statornic şi de n-ar fi izvorît dintr-un egotism înfinat :

În picioare calc trecutul, corp şi suflet mă cufund,
Uit o viaţă amărîtă de ultragii sîngeroase.

Sau :

...Şi se uită, şi se uită mizerabilul destin.

La bază e, deci, aceeaşi revoltă împotriva unei vieţi de „ultragii", iar evadarea poetului nu se face, de altfel, în domeniul spiritual, ci în domeniul unei libertăţi pur fizice în mijlocul stepei, unde :

Melancolică te-aşteaptă fidanţata pe confine
. . . .
Nimicită o vei ţine sub triumful masculin.

cu acea scurtă evocare a posesiunii brutale — singura notă ce revine stăruitor în poezia antisentimentală a lui Macedonski.

Alături de *Noaptea de mai* poate sta şi *Noaptea de decemvrie* printr-o concepţie fără noutate, susţinută printr-o lungă încordare şi realizată cu un fast de imagini prea oriental. În viziunea unei Mece ce-şi îndepărtează zidurile dinaintea emirului dornic de a ajunge la ea, vedem tragedia idealului în veci neatins şi, limitată aci, poezia s-ar fi oprit în lumea contemplaţiei senine şi impersonale. Lîngă emirul idealist ce nu intră niciodată în Meca, poetul imaginează însă şi un drumeţ „pocit şi şchiop" ce intră în Meca, apucînd pe căi cotite :

Şi vede pe-o iasmă că-i trece sub poartă,
Pe cînd şovăieşte cămila ce-l poartă...
Şi-n Meka străbate drumeţul pocit,
Plecat, şchiop şi searbăd pe drumul cotit —
Pe cînd şovăieşte cămila ce-l poartă.

Ce fel de „ideal" poate fi însă o Mecă în care intră „o iasmă" pe drumuri piezişe ? Desigur, nu un ideal spiritual, ci un ideal mărunt, mărginit la bucuriile vieţii. Numai acolo se poate ajunge şi pe căi cotite ; unde nu intră cei mari şi drepţi intră piticii prin mijloace abile. Concepţia poeziei este, deci, micşorată, deoarece în aripă îi atîrnă plumbul aceleiaşi nemulţumiri împotriva celor ce reuşesc în viaţă — revoltă meschină, şi fără valoare poetică.

5. Prin această analiză, ce nu s-a oprit numai la producţia minoră a poetului, ci a trecut şi la cele cîteva poezii construite organic, ajungem la convingerea definitivă că *revolta* este elementul generator al întregei poezii macedonskiene, o revoltă întru nimic comună însă cu revolta lui Eminescu sau Byron, o revoltă dizolvată în tînguiri împotriva „tîmpitei burghezii", a contemporanilor „ingraţi" sau a unei conspiraţii universale prin care poezia lui Macedonski ne apare ca *paranoică*. Rămînînd la vechea concepţie romantică — agravată încă — a poetului-profet cu drepturi nediscutate, Macedonski nu se putea simţi decît străin într-o societate clădită pe alte principii. Neînzestrat cu nici una din calităţile omului pozitiv, el nu putea fi decît un inactual care, şi în loc să-şi primească soarta cu resemnare, mulţumindu-se cu lumea creaţiei poetice, a devenit un revoltat social fără avînt şi amploare, punîndu-şi, astfel, realele sale calităţi artistice în serviciul unui sentiment steril şi antipoetic de pe urma căruia poezia lui va suferi.

1919

Critice, VI, p. 112-128

DUILIU ZAMFIRESCU

1. Piedicile carierei literare a scriitorului în luptă cu socialismul, sămănătorismul și poporanismul. 2. *Viața la țară :* romancierul „boierimii naționale". 3. *Tănase Scatiu :* Problema evoluției claselor sociale. 4. *În război :* Acțiunea boierimii în războiul independenței. 5. *Îndreptări :* Duiliu Zamfirescu și Ardealul

1. Clădită pe încetul, dar pătrunsă de o unitate de concepție, opera lui Duiliu Zamfirescu merită o cercetare de totalitate și o situare cu atît mai necesară cu cît scriitorul a suferit nedreptatea soartei. [1]

Începîndu-și activitatea acum vreo douăzeci de ani și deși face parte din generația următoare lui Eminescu, adică din generația lui Caragiale, Delavrancea, Vlahuță și Coșbuc, intrați în plină lumină, Duiliu Zamfirescu e încă în umbră și în indiferența publicului, mai întîi din faptul că scriitorul nu și-a dat măsura talentului dintr-o dată, ci a debutat prin începuturi nesigure și fără o originalitate precisă. Nimic nu fixează mai repede decît originalitatea, chiar cînd nu se sprijine pe un suport sufletesc

[1] Publicat în *Convorbiri literare,* dar scris pentru o revistă din Ardeal, acest studiu se ocupă numai cu raportul operei lui Duiliu Zamfirescu cu țăranul și cu Ardealul — problemă ce preocupa pe atunci opinia publică (n.a.)

mai mare și pe un talent mai robust ; *accentul* personal impresionează chiar de rămîne numai un simplu accent. Captiv încă al unor influențe străine și, înainte de a-și fi limpezit personalitatea, Duiliu Zamfirescu a fost întîmpinat apoi de pana incisivă a lui C. Dobrogeanu-Gherea care, presimțind într-însul un temperament și o ideologie diferite de ale lui și un artist mai fin decît scriitorii din școala *Contimporanului* său, era firesc să încerce să-l doboare cît se putea încă. În spiritele multora o umbră de nesiguranță s-a ridicat, așadar, peste cele dintîi lucrări, de altfel șovăitoare, ale „pesimistului de la Soleni". Duiliu Zamfirescu și-a continuat totuși activitatea mai departe, adăugînd operă lîngă operă, dar înăbușit, fără răsunet, deoarece și mișcarea de la *Sămănătorul* a trecut peste dînsul fără cruțare, ca și peste d. I. Al. Brătescu-Voinești sau D. Anghel. Mai rafinat decît toți „sămănătoriștii", mai complex, mai cult, făuritor mai discret al limbii, muncitor literar mai conștient în dragostea lui pentru tot ce e românesc, Duiliu Zamfirescu a fost totuși înlăturat din circulația publică. Literatură de armonizare socială și, deci, nu numai icoana unei singure pături, ci icoana întregului neam românesc, și poporaniștii au opus aceeași dușmănie operei lui, deoarece scriitorul ne-a zugrăvit și alte elemente, și în mijlocul demagogiei socialiste sau naționaliste a continuat să creadă că mai e o pătură conducătoare cinstită, cultă, dotată sufletește : că mai există boieri cu dragoste de pămîntul strămoșesc, omenoși față de țăran, și cu un însemnat rost în evoluția noastră istorică, în revoluția de la 1848, ca și la Unire, în alegerea lui vodă Carol ca și în războiul de la 1877...

Boieri cumsecade ? Conducători cinstiți și patrioți ? Cu neputință : de aici contestația luptătorilor de clasă.

A venit însă timpul să se risipească atmosfera dușmănoasă din jurul acestei opere sănătoase și imparțiale pătrunsă de iubire de neam, lipsită de sămănarea urei între păturile sociale, însuflețită de aceeași caldă simpatie pen-

tru tot ce e bun, jos sau sus, cu un echilibru *clasic*. De voieşte să ne cunoască în părţile noastre sănătoase, Ardealul e dator să se îndrepte spre opera lui Duiliu Zamfirescu ; de voieşte să se vadă într-o icoană idealizată, să se îndrepte iarăşi spre opera aceluiaşi scriitor, care într-un roman a cîntat vigoarea şi puritatea rasei ardelene.

2. *Viaţa la ţară* e un poem al vieţii cîmpeneşti de care poporaniştii ar putea fi mulţumiţi, întrucît îi lipsesc scenele de beţie şi orgiile, şi nici un ţăran nu-şi bate nevasta pînă la sînge, nici un preot nu pîngăreşte casele creştineşti, nici un logofăt de moşie nu schingiuieşte pe săteni. În realitate însă poporaniştii nu cîntă şi slăvesc ţărănimea, ci, materialişti şi pesimişti, ei pun literatura în funcţie de luptă de clasă. La ţară Duiliu Zamfirescu n-a văzut nici „Crîşma lui moş Precu“, nici apriga problemă socială, ci a văzut un boier bătrîn, pe Dinu Murguleţ, bun, milos pînă la risipă ca atîţi boieri, şi cu dragoste de ţăran, de pămînt, în care se limitează pentru dînsul icoana tangibilă a patriei ; alături, la Comăneşti, a mai văzut o curte boierească de tinere odrasle, dintre ale căror capete bucălate se desprinde icoana surorii mai mari, a neuitatei Saşa, decît care nu există în întreaga literatură română un suflet mai nobil, mai armonios în ritmul intern şi extern, o realizare mai completă şi mai poetică a unor însuşiri pozitive ; întru nimic romantică, ea e expresia realităţii şi a simţului practic al vieţii, topit totuşi în poezie ; tînără încă, e mama surorilor şi fraţilor mai mici ; harnică, uneşte bunătatea cu energia şi îşi îngrijeşte moşia cu dragoste ; în mijlocul acestor îndeletniciri zilnice nu şi-a pierdut însă farmecul femeiesc, nici perpetua nevoie a iubirii şi a jertfei de sine. A mai văzut Duiliu Zamfirescu la ţară pe tînărul Matei Damian care, după ce şi-a petrecut tinereţea la studii în străinătate, la moartea mamei sale se întoarce la moşie, unde dragostea pămîntului îl cucereşte apoi pe încetul. Statornicindu-se, deci, la ţară ca să pună rînduială în treburile părăginite ale casei, ceea ce era firesc să se întîmple se întîmplă : între Matei şi Saşa începe o dulce legătură de sentimente, pe care scriitorul ne-o zugrăveşte cu toată poezia sfioasă a sufletelor alese ce se cercetează, tăcînd, pe îndelete, şi se apropie spre a se identifica apoi pentru totdeauna. Farmecul căsătoriei — atît de rar în literatură — îşi risipeşte aroma din aceste pagini simple, caste şi idealiste. A mai văzut Duiliu Zamfirescu şi pe ţărani, simbolizîndu-i în neuitatul baciu Micu, suflet pribeag, poetic, credincios stăpînului, în ai cărui ochi îşi revarsă cerul taina stelelor şi poezia imensităţii albastre. A mai văzut scriitorul şi lupta aprigă în jurul pămîntului hrănitor, zugrăvindu-ne chiar o răscoală ţărănească, nu împotriva cuconului Dinu, a proprietarului de drept, ci împotriva arendaşului lacom, a lui Tănase Scatiu, simbolul neomeniei unei clase spoliatoare, răscoală în care simpatia scriitorului merge, fireşte, către ţărănime.

Cînd o operă literară dovedeşte o dragoste atît de reală pentru viaţa de ţară, pentru pămîntul tutelar, cînd ne zugrăveşte atîtea suflete cinstite, idealiste, cum poate să nu fie privită ca o operă nu numai estetică, ci şi sănătoasă şi înălţătoare ? Cînd un scriitor arată atîta iubire pentru ţăran, cum poate fi privit ca un duşman al ţărănimii ? Pentru că nu samănă ura de clasă ? Pentru că dă proprietarului ce e al proprietarului şi ţăranului ce e al ţăranului ? Ori poate pentru că nu s-a afundat în imoralitatea satelor ca alţi scriitori ? că n-a văzut totul prin imperativul alcoolului şi al problemei sociale ? că n-a cîntat bătaia şi adulterul, ci ne-a dat numai suflete curate şi legături permise ?

Şi cînd o operă risipeşte atîta poezie simplă, un optimism atît de sănătos, atîta dragoste pentru orice valoare etică, scrisă fiind cu o artă discretă ; cu simţul măsurii şi al limbii — cum poate ea să nu fie privită ca o operă clasică şi naţională ?

Într-o epocă în care hula poporanismului se îndreaptă spre proprietari, Duiliu Zamfirescu a zugrăvit, așadar, cu simpatie o clasă socială reprezentată încă prin multe elemente sănătoase, înzestrate cu însușirile cuvenite conducătorilor ; a descoperit o boierime pur românească, stăpînitoare de pămînt, națională, omenoasă... Și a făcut-o cu dreptate, deoarece ne datorim progresul acestei boierimi mijlocii pe care o găsim amestecată în toate momentele mari istorice. Boieri au fost autorii constituției din 1822 ; boieri au fost oamenii conjurației lui Leonte Radu ; boieri au fost revoluționarii din 1848 ca și făuritorii Unirii ; boieri au fost frații Golești sau M. Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, C. Negri, Alecu Russo. Pentru ce n-ar fi rămas nici un urmaș din rasa celor ce au dezrobit pe țigani înainte de a se fi hotărît dezrobirea lor legală, din a celor ce întemeiau școli lancasteriene pe la sate, ca Dinicu Golescu, din a celor ce s-au jertfit pentru țară cu o nobilă dezinteresare, ca neuitatul Costache Negri, sau din a celor ce au luptat pentru împroprietărirea țăranilor, ca omul actului de la 2 mai ? Duliu Zamfirescu s-a făcut, istoriograful urmașilor acestei boierimi mijlocii cu dragoste de neam, de pămînt și de țărani, care, dacă n-a mai avut prilejul faptelor mari, a păstrat totuși însușirile distinctive ale clasei lor. Cei ce ne zugrăvesc boierimea ca putredă, nemiloasă față de pămînt și de iobag, cosmopolită, nu puteau însă admite literatura scriitorului ce ne-a zugrăvit în linii atît de pure și de calde neamul de ispravă al Comăneștenilor sau ne-a schițat figura bătrînului Dinu Murguleț și a tînărului Matei Damian, rămași în religia țarinii.

3. Printre asupritorii pămîntului și ai țărănimii există, desigur, și boieri, dar nu ei sunt simbolul stoarcerii nemiloase, deoarece între boieri și țărani s-a așternut un mijlocitor : *arendașul*. În *Tănase Scatiu*, Duiliu Zamfirescu ne zugrăvește pe adevăratul dușman al țărănimii, pe vechilul înstărit îndeajuns pentru a lua mai întîi în arendă

moșia fostului său stăpîn, storcînd-o apoi prin toate mijloacele, fără milă față de muncitor și de pămînt, mînat numai de dorința de a se îmbogăți cît mai repede. Odată îmbogățit, își cumpără moșia de veci, se aruncă în politică, impunîndu-și pretutindeni silnicia și vulgaritatea. Romanul *Tănase Scatiu* nu are, desigur, nici poezia, nici farmecul idilic, nici seninătatea *Vieții la țară* ; are însă altceva : prin mijloace realiste povestitorul ne-a creat un *tip*, vechilul ajuns mare proprietar, deputat și om cu „influență", simbolul parvenirii. Încercarea lui Duiliu Zamfirescu nu e, de altminteri, nouă, deoarece a făcut-o și Nicolai Filimon în *Ciocoii vechi și noi*, zugrăvindu-ne ascensiunea unei noi pături sociale cu însușiri de voință, de viclenie și de activitate, dar fără idealism și cultură etică, pe ruinile unei alte pături sociale superioare, dar epuizate. Tănase Scatiu e un Dinu Păturică adaptat noilor condiții de viață. Nu vom povesti amănunțit intriga romanului, nu vom urmări, deci, pe Tănase Scatiu în umilele sale începuturi, în chipul cum stoarce rodul pămîntului și munca plugarului, în împrejurările în care se însoară cu Tincuța, fata lui Dinu Murguleț din Ciulnițel, în repedea creștere a stării și suprafeței sale ; nu-l vom urmări nici în atîtea amănunte ce-i pun într-o lumină crudă firea năprasnică, aprigă la cîștig și trivială. Vom aminti totuși de scena de la urmă, în adevăr *simbolică* : într-o stare de plîns, bătrînul Murguleț își duce trista lui viață la ginere-său. Bolnav de nu se poate mișca, în sufletul lui clocotește însă mînia împotriva lui Tănase și dorința de a se întoarce la Ciulnițeii lui de odinioară, pe care îi ține acum cu sila Scatiu. Prin dibăcie el reușește să fugă ; patru cai sprinteni îl duc la moșie unde țăranii îl primesc cu bucurie ca pe adevăratul lor stăpîn. Aflînd, Tănase vine ca o vijelie la țară și-l umflă pe bătrîn ca să-l aducă din nou la oraș, dar, prinzînd de veste, țăranii se împotrivesc. Scatiu trage cu pușca și se naște o învălmășeală în care Tănase e ucis și zdrobit în picioare. Astfel se încheie romanul cu sfărîmarea sim-

bolică a ciocoiului, a arendașului fără milă, și cu apoteoza blîndului boier olog, iubit de țărani, ce se înstăpînește din nou pe pămîntul strămoșilor.

4. Am amintit partea cuvenită boierimii — și mai ales boierimii mijlocii — în toate faptele mari ale neamului. Prin consolidarea Unirii s-a încheiat însă și epoca eroică atît de fertilă în oameni de seamă, și rostul boierimii se reduce. Cum România contemporană a mai văzut totuși și războiul de la 1877, era firesc ca poetul Comăneștenilor să ne arate și partea lor în desăvîrșirea acestui act național ; după *Viața la țară* și *Tănase Scatiu* se impunea *În război*...

Fără a intra în observații de amănunt, ci numai cercetînd rolul social și național al operei lui Duiliu Zamfirescu, vom aminti totuși că pentru scriitor, ca și pentru întreaga școală naturalistă, războiul nu e nici Grivița, nici Rahova, nici Plevna, ci o recunoaștere cu barca pe Dunărea în timpul nopții, pregătirile de luptă, o mică scenă dintr-un han cu un ofițer rus, năvălirile hrăpărețe ale cerchezilor, scenele de ambulanță — într-un cuvînt, faptele mărunte care, deși intră într-un cadru hotărît și îngust, dau prin îngrămădirea lor impresia războiului. Închizînd *Război și pace* al lui Tolstoi, ai viziunea grandioasă a campaniei lui Napoleon în Rusia, ieșită din acumularea unui număr infinit de imponderabile. Puterea de creație a lui Duiliu Zamfirescu e, firește, incomparabil mai limitată ; scenele zugrăvite sunt prea răzlețe și prea puțin epice pentru a condensa icoana războiului nostru ; dealtfel, romanul nu e intitulat *Războiul*, ci *În război*, și ne povestește numai întîmplările epizodice ale unor anumiți eroi. Privit astfel, el scapă de obiecțiunea limitării. Scriitorul voiește, anume, să ne determine rolul boierimii în timpul războiului și să ne învedereze că sentimentul național n-a pierit în urmașii vechii nobilimi. La cea dintîi încăierare, Milescu și Mihai Comăneșteanu își simt datoria către

țară, și, deși ar fi putut rămîne acasă, zboară la Dunărea pentru a intra mai repede în luptă.

Povestitorul nu cade în laudă fără măsură, nici în prejudecăți de castă. Oameni cu slăbiciuni, negreșit, ușuratici uneori, dar cu virtuțile rasei păstrate prin instinct și ideologie conștientă, eroii lui se aruncă în luptă nu ca eroii epici, ci ca niște simpli ostași urmăriți de simpatia povestitorului. Cînd mor, simți că au murit fără părere de rău, ca niște oameni ce au înțeles că deasupra lutului nostru pieritor plutește ființa nepieritoare a patriei. Lipsit de vigoarea epică necesară, romanul lui Duiliu Zamfirescu rămîne o nobilă pagină documentară.

5. Duiliu Zamfirescu e privit și ca un dușman al Ardealului, deși romanul *Îndreptări* dovedește, dimpotrivă, concepția înaltă ce și-a făcut-o despre românii din Ardeal, pe care e bine să o cercetăm. Locotenentul Alexandru Comăneșteanu, fiul neuitatei Sașa și nepotul eroului mort la Plevna, e amantul Anei Villara, nevasta generalului. Pentru a-l ține pe lîngă dînsa, Ana se hotărăște să-l însoare cu Porția Lupu, fiica părintelui Moise Lupu, din Hurești, crescută la azilul din București, și ocrotită de Ana în amintirea mamei ei, o fostă prietenă de școală. Imoralitatea premisei aruncă o perplexitate morală asupra întregului roman ; Porția nu putea primi o astfel de *vînzare*, iar Alexandru Comăneșteanu nu-și putea împinge pasivitatea atît de departe... Căsătoria a doi oameni din lumi deosebite nu se putea face decît în urma unui conflict sufletesc, peste care scriitorul a trecut, deoarece îi era și greu să-l analizeze. Vrednic de neamul său, Comăneșteanu e frumos la chip și la minte, e seducător, adevărat moștenitor al sufletului nobil al Sașei ; avînd însă și defectele vieții lipsite de suport moral, e ușuratec cu femeile și sceptic. Porția, dimpotrivă, e o adevărată daco-romană, fata părintelui Moise Lupu, omul plin de amintirile vieții de la Roma, plin de încredere în virtuțile rasei, impre-

sionant nu numai prin vrednicia lui sufletească, ci și prin felul înțelegător cum judecă progresele realizate peste Carpați în scurta evoluție a unei jumătăți de veac. Tinerii pleacă în călătorie de nuntă la Roma, unde fata lui Moise Lupu își regăsește idealurile și în fiecare piatră vede o urmă a gloriei străbune. Dîndu-și, dealtfel, seama că Alexandru n-o iubește, se retrage în sine și nu-l privește decît ca pe un tovarăș de drum, căruia îi spune „domnule". Deși situația echivocă solicită analiza, autorul nu intră în mecanismul sufletesc al Porției, pe care ne-o zugrăvește global ca pe o ființă eroică hotărîtă să nu ceară nimic vieții și care își înțelege situația fără a i se împotrivi, dar pășește mîndră cu fruntea sus. Apropierea tinerilor se face totuși pe încetul, după cum era și firesc. La întoarcere, Porția vrea să-i arate soțului ei cucerit frumusețile și durerile Ardealului. Oprindu-se la Sibiu, se duc la mitropolit, care îi întîmpină cu vorbe înălțătoare și apoi pornesc la Săliște. Partea ultimă a romanului consacrată aspectelor vieții ardelene, locului, oamenilor, obiceiurilor, e scrisă cu o bărbătească dragoste pentru această rasă viguroasă :

„Pe locurile acestea despădurate, scrie romancierul, se întindeau altădată codrii întunecați ai băștinașilor, gorunii, paltinii și stejarii, din umbra cărora ieșeau triburile vînjoase ale costobocilor, ale carpilor și teuriștilor, mergînd să moară, sub ochii tarabostilor lor, pentru apărarea pămîntului Daciei ; pe locurile acestea se izbiseră ei de frontul de granit al legioanei romane, asurzind văzduhul de urlete, de zăngănitul lancei, de rînchezatul cailor ; pe aci buciumase cornul din Sarmizegetusa, deșteptînd ecourile Streiului, văile Oltului, umplînd cu fiori de ură inimile dacilor și roșind de sînge apele. Au trecut anii și veacurile, s-au stîrpit stejarii, au amuțit cornurile. Dar din plămada sîngelui strămoșilor a crescut o rasă nouă, tăcută și răbdătoare, al cărei suflet se înalță sus, în restriște, și se pregătește pentru victorie. Salve ție, viță puternică de pe malurile Tibrului, ce-ai răsărit în huma neagră a Carpaților, și ție, pămînt credincios al Daciei, ce-ai păstrat virtuțile avute, salve."

Apoi tinerii se duc la Poiana, trăgînd de-a dreptul la biserică. Înăuntru, șapte sute de poporani ; bărbații — în față, femeile — în fund, iar fetele — sus, în balconul corului :

„De cînd era el, Comăneșteanu nu văzuse ceva mai frumos. Ciobanii aceștia adunați la un loc păreau senatul roman de pe vremea lui Appius Claudius Caecus gata a respinge propunerile lui Cineas. Voinici, curați, cu brațele rezemate în bîtă, cu pletele albe, stau oamenii drepți, ascultînd sfînta leturghie. De la cojoacele înflorate, ce le atîrnau pe umeri, pînă la opinca puternică, ce se înalță la vîrf ca un vas plutitor, totul erau nou, alb ca zăpada. De subt mîneca răsfrîntă a cămășii, ieșeau brațe vînjoase, rotindu-se prin aer cu o mișcare largă și făcînd semnul crucii. Se îndoiau trupurile puternice înaintea preoților care slujeau cu glas mare, iar gîndurile se ridicau către Domnul într-un singur dor, dorul renașterii în patria comună. Parcă, în adevăr, pe fețele acelea bărbătești sta zugrăvită așteptarea senină a ușurării de jugul străinului, sperarea hotărîtă într-o vreme mai bună, cînd ciobanii de pe Tibru se vor deștepta pe văile Carpaților în nepoții lor, în adevărații și singurii lor nepoți pe pămînt.

Comăneșteanu, mișcat de notele corului și de propriile lui gînduri, își simți pieptul umflîndu-i-se de emoție. Dînsul cu nevastă-sa și cu d-nul notar stau în stranele de sus, lîngă cîntăreții bisericii. El se întoarse către Mia, întrebînd-o din ochi ce era steagul românesc ce atîrna lîngă o icoană. Mia răspunse încet :

— Acolo nu-l poate atinge nimeni.

În adevăr, în mijlocul unui părete alb, deasupra unei icoane de aur, sta înfiptă o bîrnă enormă de care atîrna, ca o pînză de catarg, tricolorul românesc. Ce lucru ciudat !... Drapelul țării i se păru pentru prima oară frumos,

frumos şi emoţionant, simbolizînd oarecum patria nevăzută.

Lumina cădea piezişe prin ferestre : fumul de tămîie se înălţa în valuri către bolta templului ; glasurile corului răsunau pline de armonie, repetînd rugăciunea românului : «Doamne, fie-ţi milă, ajută-ne şi ne mîntuieşte».

Era cu adevărat un strigăt al sufletului ce pornea din toate piepturile : «Ajută-ne, Doamne !» În rîndurile tuturor sta imaginea ideală a unei patrii comune, ce-i ţinea drepţi, luminîndu-le viaţa chinuită ca o stea purtătoare de veşti bune."

Rîndurile aceste ne arată cu ce intenţie e zugrăvită viaţa ardeleană şi de ce nobil patriotism e însufleţit scriitorul ; autorul romanului *Îndreptări* nu poate fi duşmanul Ardealului, iar cartea în care sunt atîtea pagini entuziaste, înălţătoare, cu tot deficitul său psihologic, e o carte sănătoasă ca şi toate celelalte ale acestui romancier clasic. [1]

1911

Critice, VI, p. 129-146

---

[1] Adăugăm aici şi următoarele două notiţe publicate în *Sburătorul* : „Publicînd una din scrisorile lui Duiliu Zamfirescu, revista *Convorbirile literare* face un apel către toţi cei ce au corespondenţă de la răposatul romancier pentru a i-o comunica spre publicare. Dăm şi noi la lumină o scrisoare în care scriitorul se zugrăveşte destul de caracteristic :

Odobeşti, 21 noiembrie 1911

Stimate domnule Lovinescu

Întorcîndu-mă la ţară, am putut citi în linişte studiul d-voastră asupra a patru din romanele mele. Îmi pare rău că nu v-aţi întins şi asupra celorlalte, Anna, *şi mai cu seamă* Lydda.

Aşa cum e pusă chestiunea — adică dovada de făcut contra oamenilor de rea-credinţă sau pentru cei ce nu au citit lucrările mele, că aceste lucrări nu sînt nici antinaţionaliste, nici antiardeleniste — ea e tratată cu mare competinţă. Bine că se mai găsesc şi oameni de treabă care să nu fie terorizaţi de comitetul arivistilor de la Iaşi !...

După cît am înţeles, însă, dv. aţi dat dovadă nu numai de curagiu faţă de oameni nesinceri, ci şi de dezinteresare faţă de naivii de la Românul, *respingînd colaborarea remunerată la ziarul de peste munţi.*

Eu apreciez foarte mult această bărbătească hotărîre de a nu ceda din convingerile noastre atunci cînd simţim că se comite o nedreptate sau se atacă adevărul. Dacă ar fi mai multă lume curată la suflet, s-ar trăi mai uşor. Dar mincinoşii, ariviştii, toţi acei ce au înţeles că prin teroare se poate ajunge încă departe în ţara românească, sunt legaţi între ei, şi cu atît mai strîns cu cît sunt mai lipsiţi de talent. Fireşte că talentele adevărate străbat întotdeauna ; dar uneori ele străbat tîrziu, şi adesea le iau înainte îndrăzneţii fără talent, ce sintetizează un moment politic sau economic.

Eu, personal, nu mă tem de nimeni, decît de propria mea conştiinţă. Cîţi oameni pot zice acelaşi lucru ? Din nenorocire, foarte puţini. D-l Stere se ascunde după Nicanor şi muşcă de unde poate. Pantelimon e mai subţire la obraz.

Mă uit împrejur şi mă înspăimînt de cîtă laşitate văd. Laşitate, platitudine, încovoiare de şira spinării, minciună şi lipsă de lealitate. Asta este marfa cu care se speculează în piaţă. Aşa că, chiar atunci cînd cineva nu împărtăşeşte în toate politica unui bărbat ca primul-ministru de astăzi, d-l Carp răsare deodată, din mulţimea asta de pleutres, ca o raritate şi o frumuseţe morală incomparabilă.

Vă rog dar să ştiţi că eu pun foarte mare preţ pe un om, care mai degrabă renunţă la o leafă decît la o convingere ; să ştiţi şi să luaţi notă.

Al dv. foarte obligat,
Duiliu Zamfirescu

Finalul în care scriitorul mă invita atît de apăsat să iau notă de buna lui părere depăşea întru atît convenienţele mele, încît relaţiile noastre nu aveau perspective de continuare. Ceea ce s-a şi întîmplat.

Iată şi a doua notiţă : „Literatura română a pierdut pe ultimul reprezentant al generaţiei Caragiale-Coşbuc-Delavrancea-Vlahuţă. Contemporan cu aceştia, şi întru nimic inferior unora dintr-înşii, Duiliu Zamfirescu le părea totuşi un urmaş ; a ajuns mai tîrziu la notorietate şi n-a atins niciodată celebritatea. Între cauzele multiple ale acestei nedreptăţi literare notăm şi pe aceea a caracterului operei sale, care-l împiedica de a figura în cărţile de lectură, cum

va împiedica, de pildă, și pe *Ion* al d-lui Rebreanu de a fi publicat în extrase. Căci trebuie să accentuăm că în această țară în care puțini mai citesc literatură română după ce au scăpat de pe băncile școalei, notorietatea vine de obicei prin cartea de lectură. Acolo se perpetuează celebritatea *Latinei ginte*, a *Sentinelei romane* sau a dezolantei *La icoană* fixîndu-se în amintire ca modele literare ce nu mai suportă controlul.

Duiliu Zamfirescu a fost înainte de toate un artist și, poate, unul din cei mai mari stiliști din cîți a cunoscut literatura română. Eleganță, sobrietate, noutate în expresie, amestec ponderat de arhaisme și de neologisme — sunt notele esențiale ale acestui stil ce și-a desfășurat volutele armonioase într-o serie de romane de valoare inegală, din care va rămîne, probabil, *Viața la țară*, prin echilibrul de realism și de idealism, prin poezia pămîntului și a vechei noastre boierimi iubitoare de pămînt, și, mai ales, prin neuitata creațiune a *Sașei*. Acest stilist armonios, care și trupește avea linia apolonică, prezinta însă, prin cine știe ce fatalitate, defectul întristător al unei dezarmonii sufletești: greu s-ar fi putut găsi un om de o vanitate și îngîmfare mai insuportabile. Devenite azi fără nici o consecvență, semnalăm totuși aceste defecte pe pragul groapei, pentru ca, alături de admirația pentru artist, să ne exprimăm cu o egală sinceritate și spaima ce resimțim în fața a tot ce strică unitatea morală a unui om."

1922

GALA GALACTION

1. Suferințele limbii române. 2. D. Gala Galaction și limba. 3. Banalitatea „publicisticei" impresioniste a d-lui G. Galaction. 4. Literatura d-lui G. Galaction și critica doctorală a d-lui D. Caracostea.

1. Pe cînd dintr-o tainică solidaritate a vieții omenești unele generații se jertfesc în folosul urmașilor, altele se bucură numai de roadele acestei jertfe... Am cîștigat, de pildă, drepturile omului prin îndelungatele străduinți ale altora, după cum am cîștigat la fel și dreptul liberei cugetări, înainte chiar de a fi avut o cugetare românească. În materie de formație a limbii am suportat, totuși, un proces de suferință proprie: cunoaștem patimile limbii române, cuiele cu care a fost țintuită pe cruce, sulița centurionului și oțetul amar, cunoaștem luptele din jurul trupului ei dintre cei ce-i ofereau paharul cu băutura fermecată a vieții pregătită după formule mistice și încurcate. Brațele se întindeau; paharele se înmulțeau; doctorii i se perindau la căpătîi. Unii propuneau o primenire desăvîrșită pentru înlăturarea impurităților străine tîrîte de veacuri în organismul ei. Latiniștii, de pildă, se încăpățînau să elimine părțile vii din limbă, pentru a i le înlocui cu elemente moarte; trăiau, astfel, visul imposibil al unei existențe de acum două mii de ani. Pumnul își închipuia că poate imita viața de odinioară prin mijloacele

științii moderne, aplicînd legi fonetice perimate. Alții îi turnau în vine viața italiană ; cei mai mulți, viață franceză. În ciuda atîtor experimente asasine, limba română a intrat, totuși, în matca realităților, devenind o limbă ce răspunde vremii și întregei mase a poporului român, adică nici limba imaginară a făuritorilor de viață artificială, dar nici limba înstrăinaților de sufletul național ; jertfind evoluției firești, nu trebuie să ne închinăm orbește modei și conrupției citadine.

2. Acum cînd limba literară e pe cale de a lua un aspect aproape definitiv, nimeni dintre scriitorii noștri nu o siluește cu mai multă tenacitate decît d. Gala Galaction, nu atît prin întrebuințarea neologismului privit în inutilitatea lui cît în inesteticul și, mai ales, în banalitatea asocierii. Cuvintele *absolut* sau *misterios*, de pildă, sunt tolerabile dar expresia *absolut misterios* e o imposibilitate literară. Citațiile ce vom face nu privesc, așadar, cuvintele izolate ci considerate în structura frazei, în repețire, în uzura lor prozaică. Iată cîteva exemple din *Gloria Constantini*. Tînărul Tudor Fierăscu iubește pe Filofteia care moare „de două gloanțe rămase *absolut misterioase !!*". În urma ei lasă un copil „*ce se afirmă cu totul altfel de natură... indiferent* la dogmă și *fără altă regulă de activitate decît fantezia...* Prin lipsa lui de *aplicație* era printre codași..." „Ajunsese, în sfîrșit, un *mediocru absolvent* de cinci clase primare... Preotul *și-a dat cu părerea (!)* că e bun de seminarist." Se duse însă la școala de meserii, în care „o greșală *gravă*, venind în urma altor mai multe *anterioare*, i-a adus *eliminarea* din toate școlile statului". Iată-l deci „un meșteșugar leneș și *incomplet*, deși bine zidit și *rezistent*". Mergînd la *Fata aerului*, Constantin simte „o *revelație*" și ar fi rămas în teatru dacă „o *somitate ambulantă* nu i-ar fi spus că nu are focul rampei în sînge". Povestea lui Constantin alunecă apoi mai departe prin : „*germenul posibilităților...* prin gînduri *dezinteresate* și mai *precise...* lungi epistole cu un *dictando ireproșabil...* cu o mătușă *filozoafă, practică și indulgentă, cu respectuoase convingeri...* care dăscălește pe Frusina, spunîndu-i în *concluziune (!)...* Tînărul e într-o *situație proastă din toate punctele de vedere... oarecare perspective... iluzii imposibile... o idee irealizabilă... o soluție omnipotentă... asistă cu stoicism* la pregătirea *evenimentului... fraternizează* zgomotos... prinde *ocazia curioasă... prim-amorez în afară de cazul unei minunate transformări...* își deschide inima *fără rezervă (!)* spunînd lucruri văzute prin *temperamentul lui de pseudo-militar...*"

Povestirea se clatină apoi încetinel printre neologisme și mai ales vulgarități *(își dă cu părerea...)* și prozaisme *(din toate punctele de vedere...)* fără nici o frînă. Sufletul lui Constantin e „*imprecis și sugestionabil*". Iubind-o pe Frusinica, lunecă în „*preacurvie convinsă*" *(!)*, el „nu-și *mai bate capul cu analiza situației și a intereselor*" ci merge înainte „*conform legii destructive* a sufletului său..." Vechile proiecte erau un colb „*iluzoriu*". După asocierea acestui „*colb iluzoriu*" găsim și expresia : „afară de aceștea și în *prealabil*" !... Frate-său îl dojenește : „vîrîndu-i în ochi toată viața lui de *indolent* și de *aventurier* și poftindu-l *să-l slăbească cu dragostea*".

Constantin petrece în „așteptare *corozivă* și *combinări istovitoare*". Niște „flăcări-fecioare cădeau *în velura spumegîndă și indistinctă și se individualizau...*" Noaptea era compactă, dar Constantin „*știa perfect direcțiunea*". Apoi : „ceea ce pierdu *definitiv* pe Constantin, fu..." Trecînd în grabă prin celelalte nuvele găsim : „Neîncrederea și *prevenirea* mea". Un suflet „de o *discretă amabilitate* și de o *substanță omogenă* cu o taină *completă* și fugară". O pereche de oameni : „*atenți* unul pentru altul și *discreți* ca niște diplomați..." Un om „*mediocru mulțumit*" ce prinde un „*debil pretext*" : un „*comision*" către Clara. Sau : „Prin urmare în toate călătoriile *extraordinare*, la care fantezia mea aprinsă o *asocia*, Clara *participa* cum s-ar zice numai

în *efigie*". Sau : „Acest om *îmi impunea* cu însușirile lui *excepționale*. Pe nevasta lui o iubeam în *vid* : pe el îl respectam pentru inima lui *francă*". Nuvela *În drumul spre păcat* merge apoi mai departe cu : „*Ce imbecil* am fost... *absolut nimic* nu mi-a permis să trag vreun *comentar*" ; cu : „*posibilități pasionale*... palori *de ametistă*... Omul îmi fu *antipatic* și mi se păru *scandalos de serviabil* și de *galant*. *Resentimentul* meu îmi fulgeră prin minte cîte și mai cîte *absurdități*". Sau cu : „*nuda certitudine*... un post *egal* în altă parte... privirea *straniu fixă* și *langoarea* ei... eu, *în definitiv* (iarăși !...) *detalii* de nimic îmi *reveneau cu evidență*... știam *perfect de bine că există* o femeie... frigul se lăsa *insinuant*... e *penibil să analizezi*... frumusețea ei mă *intimida* și mă descumpănea". Sau aiurea vulgaritatea : „el *a refuzat și refuză categoric*". Pildă de prozaism și de banalitate : „...Erau domnișoarele pregătite în particular și care veneau acum să depună examenul la școala statului. Una din ele, văzînd că locul al doilea din banca mea era liber, binevoi să se așeze lîngă mine. Tînăra persoană care mă onorase cu vecinătatea ei era..." Urmează apoi într-o sarbădă proză de practicant de tribunal, cînd nu lunecă la erudiție ușoară : „*păr inextricabil* împletit ; eram din ce în ce mai *agitat*... ; îmi auzii numele *pronunțat de venerabila barbă albă*... : *supliment de laudă publică*...". Sau, în alt loc, această întorsătură franceză : „*dar lăsați-mă să vă mărturisesc povestea aceasta*..." (! !) Sau : „Badea era un frate mai mare, *complet indiferent*, care *profitase*, cu stăruința prostului, de situația lui *avantagioasă*". În aceeași *De la noi, la Cladova*, găsim : „Borivoje *iritată* de atîta *nesucces*... se întoarse cu *fermitate*... Cugetul lui popa Tonea, care *suspenda*". Iată cîteva rînduri despre moartea Borivojei : „Din patul alb și *imobil*... răspunse o *exclamație* prelungă... Borivoje se *agită*... Și preotul s-a *recucerit*... *condiția atotdivină a religiei lui Isus Christos*". Sau : „*Unde* era școala *unde* se învăța această meserie *incomparabilă*." Și, acum, cîteva

pilde de lipsă de gust literar. Fiind vorba de niște bani de aur : „Două sute de ochi *de stele de mărimea întîia*...". O astfel de preciziune științifică atrăgea automatic în *Moara lui Călifar* următoarele rînduri : „Stoicea aruncase prin toată casa ochi de vultur și *porunci de mîna a doua*." Așadar stelele sunt de mărimea întîia, iar poruncile de mîna a doua... Sau, în alt loc : „O, nenorocitul ! de aș putea să mor aici la răscruce *să nu mai voiesc să mă decid* nici spre stînga, nici spre dreapta."

3. Înainte de a trece la valoarea literară a operei d-lui Galaction ne vom opri puțin și la latura activității sale publicistice de caracter impresionist. Divers apreciabil, impresionismul n-are nevoie de un bogat fond sufletesc, de o concepție, de o putere de creație, dar are nevoie de alte însușiri, fără de care nu mai e literar. El zugrăvește anume în marginea vieții curgătoare icoane repezi și fugare, jocuri de lumină și de umbre : e arta de a închide în cîteva linii o siluetă hotărîtă ; însușiri, dealtfel, ale rasei noastre, istețe, vioae, artistice, fără răbdare și fără adîncime, rasă iubitoare de lumină, de simplificare pînă la unitate. Impresionismul e, deci, una din expresiile caracteristice ale literaturii franceze, în care roiesc sutele de cronice spirituale, șerpuitoare, zîmbitoare și limpezi, trase în marginea unui fapt neînsemnat al vieții, cerînd puțină fantezie, o cultură întinsă dacă nu și adîncă, un zîmbet muiat într-o lacrimă, un zbor grăbit deasupra lucrurilor mici pentru a se ridica apoi la idei generale, însușiri avute și de Costache Negruzzi, cel dintîi impresionist român, a cărui mînă ageră a desprins din cronica vieții pagini artistic încondeiate, spirituale, lunecînd între anecdotă și statistică, între însemnări de călătorie și cercetări filologice, între foiletonism critic și folclor — pretutindeni însă cu măsură, farmec literar și cu o ușoară atingere a condeiului : le-a avut în parte și D. Anghel sau le-a înlocuit numai prin

fastul fanteziei, cu arabescuri, jocuri de icoane, cuvinte multicolore într-o proză orientală. Lipsit de aceste însușiri, d. Galaction face, totuși, impresionism fără simțul limbii și fantezie ; scriind despre flori (*Trandafirii, Narcișii* etc.) n-are grație ; scriind despre evenimente, n-are ușurință ; evocînd, n-are căldură ; dezvoltînd locuri comune, n-are amestecul de paradox ce le-ar înviora. Pentru a o dovedi, nu ne vom opri decît asupra cîtorva articole, la întîmplare. Iată, de pildă, în *Ad virginem redeuntem* ce-i scrie d. Galaction unei fete întoarse de la Paris pentru a trăi cîtva timp la țară : „Te-ai gîndit bine vreodată, domnișoară, cînd zvîrleai, la Paris, banii pe pălării, pe flori, pe parfumuri și pe automobile, cum poate tatăl d-tale să-ți trimită bani d-tale, care nu ești unicul lui copil ?"

Tema e deci un loc comun, pe care fantezia l-ar fi putut, totuși, preface în literatură și chiar în paradox. D. Galaction n-are fantezie și nu e nici un revoltat : — ca d. Iorga, de pildă, care ar fi scăpărat blesteme sîngeroase și ar fi lovit din bice de foc peste neomenia claselor asupritoare. D. Galaction scrie placid : „Întreabă, însă, *pe departe* pe tatăl d-tale, vorbește cu administratorii dv., și, mai ales, ai curiozitatea să descoperi cine fabrică marile venituri proprietărești în țara aceasta ?... etc." Sau : „Tatăl d-tale și marea majoritate a proprietarilor din țara aceasta ca să poată să vă crească pe dv., odraslele lor, în lux, în automobile și în țara franțuzească *fac cu țăranii contracte grele*"... Banalitate lipsită de relief artistic. Și care sunt sfaturile, pe care le dă scriitorul acestei „fecioare ce se întoarce ?" Iată cîteva exemple : „Îți scriu lucruri crude și *ofensatoare* (!)... Aș vrea — *prin absurd* — ca d-ta să nu semeni cu doamnele și domnițele noastre castelane. Cînd va fi să primești pe țărani, îmbracă-te cît vei putea mai simplu, piaptănă-te cu cozile pe spate și ascunde toată armata d-tale de flacoane, de panglici și de botine... Roagă frumos pe celelalte doamne din casa dv.

să facă tot așa, ori cel puțin să se îmbrace cît se poate mai *neinsultător* (!)..."

Iată cum dezleagă d. Galaction chestia socială ; dar nu asupra sociologiei lui ne oprim, ci asupra literaturii. E oare literatură ? Nu. Nu are niciuna din podoabele ce prefac un scris oarecare într-un scris literar. E oare zaristică ? Nici măcar atît, deoarece îi lipsește interesul. În alt loc d. Galaction face critică literară, cu ocazia *Poeziei lui Eminescu*. Deși despre Eminescu, după cum spune autorul, „s-a discutat *suficient*", fondul a rămas totuși „*intangibil*" ; deși „*uzează reminiscențe*" sau „*facturi străine* și săvîrșește *inadvertențe* istorice", el e un mare poet al iubirii și atunci d. Galaction își pune o întrebare : „Au mai scris și alți poeți poezii de iubire — pentru ce însă poezia lui Eminescu subjugă atît de dulce ?" O întrebare firească, în rezolvarea căreia un critic dogmatic ar ataca fondul, iar un impresionist s-ar mulțumi să brodeze ghirlănzi de flori. D. Galaction nu e nici una, nici alta. Răspunsul d-sale e banal și fără literatură : Eminescu a avut o viață nefericită, iar poezia lui e simțită, nu ca la „autorii altor poezii, care au scris lucruri, pe care nu le-au simțit : durerea lor e *falsă*, muza lor e *fardată* și visul lor o *fumărie* nesuferită". În *Amintiri de Crăciun*, d. Galaction vrea să ne evoce cîteva sărbători de Crăciun petrecute la Cernăuți dar n-are nici culoare, nici duioșie. El ne vorbește de o „respectabilă familie teologală", din care însă „excelenta doamnă nu mai e în lumea noastră pămîntească *condițională*", pe cînd soțul e „de o *discrețiune* academică, pe care am admirat-o în vorbe și *conduita* lui". Iată proza neliterară, în care d. Galaction „a deprins obiceiul trist și *prejudiciabil*" să scrie. În *Pentru slavă — pentru bani !* iarăși un loc comun : „Nu e nici o rușine ca să primești parale pentru munca ta de scriitor". E rușine să scrii însă ca d. Galaction : „Astăzi banii guvernează lumea, chiar și pe monarhi, chiar și pe poeți". Uneori d. Galaction ar voi să aibă fantezie. *O scrisoare găsită în zăpadă* nu e însă

decît o lungă încercare neliterară, într-o limbă supărătoare : „E ceva ce ne desparte *iremediabil*. E prăpăstioasă deosebirea între *condițiunea* mea și *condițiunea* dumitale. Automobilul plin de flori și de *insinuările* caloriferului... *absolut convins*... etc. etc.“

D. Galaction a început să publice crîmpeie dintr-un roman, din care cităm chiar din rîndul întîi al fragmentului *Intermezzo* : „În cîteva minute, această frumoasă zi de iunie schimbase cerul *ei*“. Un *ei* fără gramatică. Sau : „Înfățișările întîlnite în cale-i împiedicau și mai mult șirul gîndurilor *lui*“. Un *lui* fără gramatică. Gramatica lipsește numai uneori ; limba însă mai des :

...„Mai poate un om de conștiință să rabde și să-și poarte respect sie-și, mai poate el să se considere ca om de conștiință, atunci cînd *aruncă peste bord* (! !).“ Sau : „Domnișoară Salomeie, ți-am spus aproape în *termeni proprii* (! !) că te iubesc“. Sau : „Îmi dau seama prea bine că stoicismul d-tale nu e un *argument improvizat, bun pentru circumstanță și confuziunea mea*“...

4. În mijlocul unui impresionism excesiv și al unei critice „latrans“, vom lua ca fir conducător, în cercetarea valorii literare a operei d-lui Galaction, un exemplar rar de *critică doctorală*. E vorba, anume, de studiul din *Viața românească* intitulat *Un poet nou* și iscălit de d. D. Caracostea, care a servit ca lecție de deschidere a unui curs ținut în fața studenților români de la Viena. Găsind talent d-lui Galaction, orice critic i-ar fi analizat talentul, dar un critic doctoral nu se mulțumește numai cu atît ci îi „privește mai întîi opera poetică în *perspectiva literaturilor sud-est europene !*“ De la o mare înălțime stăpînim cu privirea o întreagă peninsulă. „Opera poetică a d-lui Galaction, scrie deci criticul, în ce are ea mai caracteristic — *o adîncă inspirație religioasă unită cu observația realității obiective* — se deosebește răspicat de *literaturile sud-dunărene*, în care simțul pentru partea trans-

cendentală a credinții și pentru problemele vieții morale e foarte redus poate datorită formalismului bizantin, dar mai ales scăderii ortodoxiei de la începutul sec. XVI încoace. Mai înrudită ar fi nota aceasta religioasă cu o parte a producțiunilor literaturii rusești. Se cuvine, totuși, să amintim că în *viața popoarelor sud-est europene* această trăsătură mistică-ascetică de renunțare a jucat un mai mare rol, decît credem îndeobște, și de bună seamă Teodosie din Tîrnava sau vestitul patriarh Evtimie etc. ...“ Pornind de atît de departe. îi vine lesne apoi criticului „să amintească de influența hesichaștilor“, citînd pe Murko, pe profesorul ceh Th. Masaryk, pe Vladimir Soloviev, pe Brückner și „mai ales însemnata lucrare a profesorului *berlinez* R. Meyer“. Ar fi fost poate mai „răspicat“, de ne-ar fi spus : teolog, d. Galaction. își samănă nuvelele cu citații din Scriptură : avînd, totuși, un adevărat sentiment religios, a izbutit să-i dea cel puțin odată o expresie estetică — fără ajutorul lui Teodosie din Tîrnava, a vestitului patriarh Evtimie, a profesorului „berlinez“. și a scăderii ortodoxiei de la începutul sec. XVI. Pogorît de la generalități asupra literaturilor *„sud-est europene“*, criticul se oprește asupra literaturii române, în deosebi, pentru a ne da schema luptelor noastre literare. Cum putea părea d-l Galaction seninătății doctorale a unui astfel de critic ? Firește „*o primă încercare integralistă de împreunare în o sinteză nouă, de elemente și direcții ce păreau de neîmpăcat*“. D. Galaction e deci sinteza literaturii noastre : romantic în... cutare ; realist în... cutare ; simbolist în... cutare ; adesea modern, profund modern și, totuși, păstrînd totdeauna contactul cu „glia“ și cu elementele caracteristice trecutului nostru. În alte privinți se aseamnă și cu Ibsen : „Cum Ibsen, în prima lui fază trecea în alegerea elementelor, personajelor, dincolo de hotarele țării lui, căci o simțea *făcînd una cu nord-vestul ; tot astfel scri-*

itorul nostru introduce în plăsmuirile lui figuri și situații menite să întregească icoana vieții noastre în cadrul ei antropogeografic". Cu alte cuvinte pentru că în nuvelele d-lui Galaction sunt un turc, un bulgar, un grec, sau o sîrboaică, d. Galaction devine un adevărat *„sud-est european"*, care *„întregește antropogeografia"* noastră, pe cînd Ibsen. e un *„nord-vest european"*.

Să ne pogorîm acum la analiza literaturii d-lui Galaction... *Moara lui Călifar* e singura lui nuvelă scrisă pînă la urmă într-o viguroasă, estetică, adevărată creație ca proză, deși este clădită pe o falsă concepție... Ispitit de taina morii lui Călifar, despre care se spunea că e Satana, flăcăul Stoicea voiește să intre argat la moară, dar Călifar îl îndeamnă să se spele mai întîi cu apa din iaz. Trecînd-o pe la ochi, el visează un vis frumos, din care se trezește iarăși bietul copil de pripas ce era. Mînios pe morarul ce-l privea batjocoritor, Stoicea zdrobește capul diavolului și se aruncă și el în apa iazului — basm popular cu diavoli, ce se prefac acum în morari, acum în cîrciumari, acum în motani, căruia scriitorul i-a păstrat nota fantastică pînă la sfîrșitul său patetic și sobru... Povestea suferă însă de pe urma celei mai caracteristice lipse a d-lui Galaction, anume de lipsa unei concepții unitare, a unei tonalități unice. Neavînd încă o personalitate hotărîtă, el plutește printre cele mai felurite genuri literare — fără a reuși să facă „o sinteză". În *Moara lui Călifar*, pe un fond de fantezie populară, e și un supărător episod inspirat de fascicolele romanțioase. Visul lui Stoicea descinde din colecția romanelor de senzație. Bietul flăcău își închipuise în vis că, ucizînd o ursoaică, scăpase de la moarte pe Domnița *Tecla* și că boierul Rovin (Rovin și Tecla !) l-a făcut apoi ginere ca în *Maître de forges*, avînd castel, copii și nevastă frumoasă. Sosesc însă tătarii. Aruncînd *„ochi de vultur și porunci de mîna a doua"* și pregătindu-se de luptă, el se trezește din vis, strigînd :

— Tecla mea ! copiii mei ! casa mea !

Ca un nobil conte ce ar striga :

— Contesa mea ! Vai, scăpați pe nobila mea contesă !

Să vedem cum se oglindește în mintea criticului „sud-est european" această poveste. Fără ajutorul „profesorului berlinez" R. Meyer... și al lui Murko, criticul crede în valoarea estetică a visului lui Stoicea. „Motivul omului de jos, care prin fapta lui ajunge să capete mîna unei prințese, îl găsim cu oarecari modificări și în *Der Traum ein Leben* al lui Grillparzer și la scriitorii romantici, tocmai în povestiri fantastice cum e bucata de care ne ocupăm". Niciodată însă la băietanul Stoicea — și cu domnița Tecla ! Firește că de aici încep citațiile pe tema visului în teatru : Lope de Vega, Calderon și Farinelli — și să nu se uite și docentul vienez Dr. St. Hock.

Nevăzînd ceea ce e, criticul „sud-est european" trebuie să vadă ceea ce nu e : el vede deci în vis o *„concepție poetică a deșertăciunii, care e una din notele ce apar mai ales în literaturile* «esteuropene»". (Vezi și Dietrich, *op. cit.*, Cap. IV). În cîteva clipe, flăcăul Stoicea a gustat în scurtul lui vis din „deșertăciunea fericirilor lumii acesteia". „Nimic mai potrivit, deci, decît ca la moara lui Călifar să capete conștiința că bunurile lumii sunt spumă, vis". În adevăr, să te visezi soțul domniței Tecla și să te trezești apoi băiatul Stoicea ! Dar deșertăciunea e „premisa fundamentală a concepției creștinismului"... D. Galaction e, prin urmare, un scriitor creștin. Morarul, moara, iazul sunt „elemente simbolice. Iată cum prin această bucată simbolul capătă în proza noastră dreptul de cetățenie !". Nici nu se putea o constatare mai „sud-est europeană" în țara Mioriței.

Nu vom intra în amănuntele celorlalte nuvele ale d-lui Galaction, urmărind pas cu pas și pe criticul „sud-est european". Vom arăta numai în cîteva trăsături irealitatea afirmațiilor sale.

Ca parte descriptivă, *Copca Rădvanului* e impresionantă, dar romantismul copilăros al fondului e izvorît din cel dintîi volum de *Povestiri* al d-lui Sadoveanu, în care un țigan se îndrăgostește de stăpîna lui. Cele cîteva pagini ale finalului, unde ni se zugrăvește cîntecul lui Mura și înecarea rădvanului cu îndrăgostiți în Olt ; plutirea vioarei răsunătoare pe apele Oltului ; descîntecul Vlădicăi de Rîmnic ; plesnirea, în sfîrșit, a vioarei și găsirea în Oltul desvrăjit a lui Mura și a Olenei îmbrățișați — aruncă o notă fantastică de basm, elementul cel mai caracteristic al talentului d-lui Galaction. Criticul „sud-est european" găsește, firește, dragostea țiganului ca foarte naturală, iar sfîrșitul ca o încheiere „încărcată cu note de prisos, exagerate". Nuvela *Trandafirii*, cînd nu e o încercare neliterară, e proza sentimentală a unui începător ; pentru criticul „sud-est european" e însă „un juvaer, caracterizat prin o psihologie fină, adîncă și prin o poezie discretă și suavă". Și *Gloria Constantini* prezintă o sîngeroasă rănire a limbii românești : ca fond, o poveste de un realism neliterar ; d. Galaction n-are darul observației incisive. Din cele 50 de pagini, nu se poate citi decît una singură care, rău scrisă dealtfel, ne dă patetica viziune a comorii găsită de Constantin ; scriitorul reușește încă o dată în poezia fantastică. Pentru criticul „sud-est european", în această nuvelă neizbutită, „ni se destăinuiește o latură nouă a acestui complet talent : povestirea curat realistă, în care soarta personajelor stă sădită în propria lor fire, care la rîndul ei este un produs al atavismului". În nuvela *În drum spre păcat* cîteva note de poezie se pierd într-o amară proză neliterară. Pentru critic, „e remarcabilă această nuvelă prin gradația firească a fluxului și refluxului iubirii, prin tabloul idealizat al judecătorului" — dar tocmai această spălăcită idealizare a judecătorului ca și a Clarei izvorăște din lipsa de observație a autorului. Vom aminti și de nuvela *De la noi la Cladova* : rău povestită (momentele povestirii nu sunt într-o succesiune firească), rău scrisă, cu

o idealizare a Borivojei, care nu poate ascunde lipsa de analiză sufletească. *De la noi la Cladova* e, totuși, poate, cea mai puternică povestire a d-lui Galaction, prin figura părintelui Tonea. Zbuciumul lui sufletesc, lupta în care se zbate sunt, în adevăr, patetice, deși zugrăvite în chipul cel mai lesnicios, adică prin monolog. Sfîrșitul mai ales e măreț : trecerea Dunării a popei, cu sfintele taine în sîn, e o pagină biblică, simțită, în sfîrșit, și de criticul „sud-est european", cu ajutorul lui Iagic, care a scris cîndva despre Dunărea in *Archiv für slavische Philologie* și a fatalului profesor berlinez R. M. Meyer, unul „din cei mai buni cunoscători ai literaturii europene".

Într-un cuvînt, d. Gala Galaction nu are o personalitate artistică încă deplin formată, ci e punctul de ciocnire a mai multor elemente divergente. Fără simțul limbii și al stilului, în mijlocul unei literaturi inegale, ne-a dat și pagini patetice, izbutind, mai ales, în poezia fantastică, ridicată uneori pînă la un simbolism ce lărgește povestirea și în anumite analize morale cum e, de pildă, lupta între iubire și datorie, teză creștină pusă însă de cîtva timp cu o prea mare stăruință. Cît despre criticul „sud-est european" e la primul său articol. Va vedea mai tîrziu că pentru a face critică nu te ajută nici profesorul „berlinez" Meyer, nici Vesselosky, nici Murko, ci numai intuiția critică : — după cum o spune și docentul münchenez Schmidt în nu știu ce *Untersuchungen* [1].

1915

Critice, VI, p. 147-164

[1] Pentru evoluția viitoare a acestui critic cf. *Critice*, V, p. 66-77 și *Istoria literaturii române*, vol. II.

ION MINULESCU

1. Minulescianismul : imitație și parodie. 2. Cadrele reale ale „minulescianismului". 3. I. Minulescu și simbolismul. 4. Calitatea muzicală și estetica „sugestiei" a simbolismului. 5. Calitatea muzicală a poeziei minulesciene. 6. Estetica „sugestiei" a poeziei minulesciene. 7. Concluzii

1. Scrise pentru mai tîrziu, *Romanțele* d-lui Ion Minulescu au ajuns curînd la meridianul actualității și l-au și depășit chiar, spre a luneca, oarecum, în conul penumbrei, așa că se poate spune că anticipația lor literară a fost o iluzie de scurtă durată. Prin influența pe care au exercitat-o aproape instantaneu asupra poeziei noastre s-a dovedit că nu aduceau formula unei sensibilități și estetice tardive, ci purtau în ele toate elementele contemporaneității imediate. Nici unul din scriitorii noștri — nici chiar Eminescu — n-a fost atît de repede copleșit de admiratori ca d. Minulescu, devenit în scurt punctul de plecare al unei exploatări literare sub cele două forme distincte : a imitației și a parodiei, care, cu aparența de a porni din izvoare diferite, dovedește în fond o servitudine egală deoarece, sub forme satirice, este efectul unei obsesii ce nu vrea să se recunoască. Prin anumite particularități, poezia poetului s-a despersonalizat, astfel, pentru a se transforma într-un curent care nu s-a propagat însă prin sensibilitate, concep-

ție sau atitudine, ci prin material estetic. În abundența subită a literaturii de corăbii, de pelerini ce vin și se duc, de unde și unde nu se știe, de catarguri și biserici, de amante ce mint și de berze ce călătoresc, de talismane și de cifre fatidice, de geografie exotică și de nume proprii de valoare pur verbală, de cavouri deschise și de chei aruncate, de balustrade și de balcoane, în mijlocul acestei literaturi specifice ca muzicalitate, cu un vocabular și cu procedee nu numai retorice, ci și grafice, poetul a fost repede copleșit, iar glasul lui s-a pierdut printre ecourile sonore și crescute, mirat el însuși de a se simți crescut. Imitația excesivă și mai ales parodia au dat poeziei d-lui Minulescu actualitatea unei mode și i-a imprimat o fulgerătoare mișcare ce a făcut lesne ocolul curiozității publice, sleind-o întrucît „amantele cu ochii verzi" :

Coloarea wagnerianelor motive
Și părul negru ca greșeala imaculatelor fecioare...,

morții ieșiți din cavouri, cele trei corăbii, brelocuri, catarguri, ca și cele trei sute de biserici, au dispărut cu totul din poezia generației noi, a d-lor Lucian Blaga, Camil Petrescu sau Ion Barbu. Cu atît mai bine, deoarece, curățită de scoria imitației și a parodiei, poezia minulesciană poate fi privită cu imparțialitatea cuvenită unui moment din evoluția lirismului nostru, desprins de sub presiunea obsesiilor sau a reacțiunilor.

2. Limitată în anumite cadre ce rămîn a se preciza, influența poeziei d-lui Minulescu nu trebuie însă exagerată, întrucît, cu tot zgomotul ei, n-a depășit pragul cenaclurilor, al cafenelei și al „esteților" urbani și, în orice caz, n-a avut vreun contact direct cu marele public. Nimic, dealtfel, n-o îndreptățea la popularizare ; pe cînd poezia lui Alecsandri și Goga putea interesa masele prin latura ei socială sau națională, pe cînd poezia lui Eminescu putea

avea un răsunet, nu numai prin prestigiul artei, ci și al unei atitudini definite, aducînd mai mult o inovație formală, poezia d-lui Minulescu nu avea cum străbate în straturile adînci. Prin natură, trebuia să rămînă în cadrele artei pure, așa că zona ei de influență nu putea îngloba decît un număr mărginit de cititori, singurii, dealtfel, ce se numără. Artă pentru artă s-a făcut, negreșit, și înainte, dar fără să se insiste asupra caracterului ei specific de inutilitate. D. Ion Minulescu e reprezentantul tipic al unei formule evoluate care, hrănindu-se cu puține elemente din ceea ce pasionează mulțimea, își limitează acțiunea pur estetică la un public relativ restrîns.

3. De numele d-lui I. Minulescu se leagă, nu fără controverse, istoria simbolismului român. Controversele vin, mai ales, din imprecizia unei noțiuni cu elemente multiple, disparate și uneori chiar contradictorii, întrucît, inovație, simbolismul s-a confundat la început cu însuși spiritul de innoire care inglobează orice nuanță mai singulară a sensibilității sau numai a expresiei, care a făcut și din Macedonski un poet simbolist și care, prin simplul fapt al întrebuințării versului liber, a dat cîtorva tineri iluzia de a fi inițiatorii mișcării noi. Confuzia izvorăște și din nedefinirea noțiunii chiar în spiritele celor ce au lucrat la biruința ei, deoarece curentele nu pornesc dintr-o acțiune conștientă, precedate fiind de nevoia nelămurită a unei reacțiuni ce se caută prin o serie de experiențe în domenii și în forme diferite. De reușește să se precizeze, formula reprezintă clarificarea ultimă a dibuirilor în întuneric la triumful căreia au contribuit însă și cei ce s-au întovărășit la luptă din nemulțumire împotriva tiparelor consacrate și din ignoranța propriului lor temperament. Fără a acoperi toate sensurile legitime ale simbolismului, d. Minulescu rămîne totuși, pînă acum, reprezentantul cel mai calificat al acestei mișcări în literatura noastră. Chiar de ar

avea meritul inițiativei, în artă modulațiile minore se mistuie în glasul celui puternic întrucît, prin egoismul vital al adevăratei personalități, artiștii își consumă și părinții și copiii. Acoperit de vermina imitației, d. Minulescu îi va supraviețui ; în ritmul poeziei noastre unda simbolismului va fi reprezentată în notele ei cele mai vizibile tot prin poetul „amantelor ce mint".

4. Față de tendința unora dintre poeții moderni de a-și căuta emoția în domeniile speculației intelectuale numai prin procedee tehnice, simbolismul pare azi învechit și nu intră în curentul procesului de disoluție a lirismului. Împingînd, dimpotrivă, lirismul în substraturile adînci ale sensibilității, el l-a dus în consecințele lui ultime, așa că nu reprezintă o ascensiune spre idee, ci, dimpotrivă, fuga de concept, și nu este expresia clară a unor sentimente organizate, ci se încearcă să ne aducă ecouri din lumea nepătrunsă a subconștientului. Simbolismul este de esență pur muzicală, nu în înțelesul calității muzicale a expresiei, ci sub raportul calității muzicale a stărilor sufletești primare, vagi, neorganizate, pe care le traduce ; e o hipertrofie a lirismului în sensul adîncirii izvoarelor de inspirație dincolo de pragul conștiinței în elementele vieții animale. Imprecise, aceste stări sufletești muzicale neputînd fi exprimate clar, simbolismul nu reprezintă numai o primenire a lirismului, ci și o revoluție formală deoarece, subconștientul neputînd fi redat prin noțiuni limpezi, muzicalității vagi de fond trebuie să-i răspundă o muzicalitate de formă ; de aci și estetica simbolismului ce substituie versului turnat pe tiparul exact al gîndirii, versul fluid, insesizabil ; poezia nu este o trancripție, ci o sugestie.

Noua artă poetică are, desigur, mai multe canoane, dar esența sa se poate rezuma la sugestie ; ea nu exprimă, ci sugerează prin dispoziția savantă și complicată a ritmului, a limbii muzicale și imprecise, a unei figurații împinse pînă la artificialitate. Cu mișcarea simbolistă se înscrie, așadar, în artă estetica nouă a sugestiei, lărgind hotarele expresiei lirice.

5. Prin însăși natura sa muzicală poezia d-lui I. Minulescu se definește nu numai în ceea ce e, ci și în ceea ce nu poate fi : nu poate fi, anume, o poezie de concepție, nici în sensul unei complexe alcătuiri poetice ca la Eminescu și Cerna, nici în sensul intelectualizării emoției sau al reducerii ei la elementul prim al senzației ca la unii dintre poeții mai noi. Prin oricîte nuanțe și forme contradictorii s-ar fi manifestat și oricîte încercări ar fi făcut teoreticianii de a-l fixa în ritmul mișcării de intelectualizare, simbolismul rămîne, după cum am mai spus, o expresie a fondului muzical și, deci, prin esență antiintelectual.

Chiar de n-ar reprezenta o reacțiune conștientă împotriva simbolismului, formula modernă „a emoției intelectualizate" răspunde tendinții inverse de eliberare a spiritului din masa elementară a stărilor sufletești neorganizate. În aceste condiții, prin simpla recunoaștere a calității muzicale, facem și eliminările necesare. Întrebările legitime ale criticei amuțesc în pragul operei ; neîntîmpinînd o cugetare complexă, nu-i putem cerceta nici izvoarele, nici creșterea sau deviarea, cu atît mai puțin filozofia sau atitudinea răspicată față de problemele vieții. Prin fondul său muzical, simbolismul exclude cugetarea organizată fără a exclude însă și profunzimea sentimentului, ci, dimpotrivă, o și implică oarecum. Prin mijlocul, imperfect din cauza limitării lui, al cuvîntului, el vrea să ne dea esența lucrurilor, tiparele generale din care au pornit formele multiple și diverse, materia inalterabilă și neindividualizată încă a sufletului uman, așa că prin această sforțare spre universal, simbolismul pășește alături de muzică, limba firească a universului. Fără a intra în considerații de ordin metafizic asupra muzicii și asupra literaturii de calitate muzi-

cală, fără a ne raporta, deci, la Schopenhauer sau la Nietzsche, recunoaștem la unii scriitori o capacitate neobișnuită de a ne reda stări sufletești elementare care, cu toată simplicitatea lor amorfă, dar originară, întrec posibilitățile organizate. Groaza de moarte, de pildă, este o dispoziție primară a sufletului omenesc a cărei raționalizare ne-a dus la palida poezie a lui Vlahuță, dar care, simțită puternic, tragic, prin sursele nealterate ale sensibilității, poate fi punctul de plecare al unei creații profunde : deși fără intenție, literatura lui Pierre Loti, bunăoară, impresionează tocmai prin această dispoziție muzicală de a simți cu intensitate vremelnicia universală.

Nu astfel de rezonanțe vom găsi, firește, la un poet relativ artificial, dar, oricît ar părea că izvorăște din simple reminiscențe literare, cu tot artificiul și atitudinea evidente și în lipsă de idei, poezia minulesciană se valorifică totuși printr-un fond de sentimente primare, muzicale. De la solidaritatea cu precursorii artei noi *(Romanța marilor dispăruți)*, poetul trece la o solidaritate mai largă cu soarta întregei umanități, vibrînd de un fior al morții ce vine din fondul adînc al sufletului omenesc *(La poarta celor care dorm, Romanța mortului, Pelerinii morții, Romanța morții, Romanța noastră* etc., etc). La realitatea sentimentului originar al morții și al prefacerii universale trebuie să mai adăugăm încă o realitate : sentimentul statornic, obsedant al orizonturilor îndepărtate, nostalgia locurilor nevăzute și enigmatice, instinctul migratoriu și al devenirii *(Romanța pelerinului, Spre țările enigme, Romanța celor trei corăbii, Sosesc corăbiile* etc.) — sentimente care, în mijlocul unei artificialități neîndoioase, constituie o realitate poetică.

6. În privința fondului poeziei minulesciene se pot face rezerve, nu atît asupra calității muzicale, cît asupra intensității ei : pe cînd baudelairianismul, de pildă, se caracterizează printr-un complex de elemente sufletești ce poartă în ele germinii sensibilității moderne, minulescianismul reprezintă numai o revoluție formală ; inspirația lui muzicală nu e nici prea amplă și, prin caracterul ei de universalitate, nu poate fi nici specifică ; ieșită din fondul general uman, nu se caracterizează prin diferențieri de sensibilitate. Dacă poetul este destul de comun, artistul este însă cu mult superior ; mijloacele de expresie îi întrec posibilitățile de emoție. Arta lui a adus cu sine procedee, cerute și de fond, dar multiplicate și de ingeniozitate prin a căror originalitate poetul și-a fixat un loc în evoluția liricei noastre.

Unei inspirații muzicale neputîndu-i răspunde decît o formă sugestivă, estetica simbolismului se rezumă, după cum am spus, la sugestie : prin acest determinism înțelegem arta d-lui Minulescu și în noutatea reală și în abaterile ei aparente, întrucît absurdul însuși se explică prin valoarea lui de sugestie. Pentru expunerea unor sentimente muzicale era totuși necesară o formă de o anumită muzicalitate. Eminescu ne-a dat versurile cele mai armonioase, dar armonia lor nu este independentă, ci funcțională, deoarece, deși sonor, cuvîntul traduce o funcțiune precisă. Redusă la valoarea ei de sugestie, muzicalitatea d-lui Minulescu se emancipează de înțeles, spre a insinua anumite stări sufletești vagi și neorganizate. Calitatea ei este, deci, cu totul alta decît la Eminescu, și această inovație formală, susținută pe o mare bogăție de resurse, a poeziei minulesciene este însușirea ei de căpetenie ; versul devine liber și poliritmic, nu la întîmplare, ci din necesități interne. Asupra meritului de a fi introdus cel dintîi versul liber pot fi discuții, dar nimeni nu l-a mlădiat mai bine fondului mobil și insesizabil. Muzicalitatea lui e atît de excesivă încît unii poeți, ca Lucian Blaga și mai ales Camil Petrescu, au reacționat împotriva servitudinii sonore,

reacţiune reclamată, dealtfel, de fondul cu totul deosebit al poeziei lor. D. I. Minulescu are însă forma strict cerută de natura muzicală a sensibilităţii sale ; totul e utilizat în vederea sugestiei, repeţiri de cuvinte şi de versuri, obsesia unor anumite imagini, întrebuinţarea unei terminologii, geografice şi istorice, de valoare pur verbală şi, mai ales, creaţia unei simbolice speciale care, sub aparenţa absurdităţii, urmăreşte totuşi o sugestie. Pînă şi abuzul numerelor fatidice de trei şi şapte creează o atmosferă voită de mister şi o obsesie. Muzical şi nu plastic, adică abstract şi inconsistent, materialul poetic se eterizează : „Nimicul", „Eternul", „Albastrul", „Cuminţii", „Nebunii", „Credinţele", „Minciuna", „Adevărul", „Durerea", „Trecutul" sunt palidele abstracţii care, în solemnitatea majusculelor, defilează în poezia minulesciană, descărnate, dar sonore. În procesul lui de abstracţie, poetul schimbă pînă şi rostul comparaţiei, întrucît, în loc de a pleca de la cunoscut la necunoscut şi de la abstract la concret, în loc de a plasticiza, el abstractizează lucrurile materiale :

De ce-ţi sunt ochii verzi —
Coloarea wagnerianelor motive,
Şi părul negru ca greşala imaculatelor fecioare ?

Două braţe întinse :

Se leagănă ca două chei negre, descîntate
Cu care vrăjitorii
Şi Parcele
Deschid

Zăvoarele-ncleştate în porţile-ncuiate.

adică se aseamănă cu ceea ce n-a putut nimeni vedea pînă acum. Trei corăbii ancorate în port par prin acelaşi proces de abstractizare :

...nişte suveniruri smulse îndepărtatului trecut...

7. Prin muzicalitatea fondului — puţin însemnat, dealtfel, ca intensitate şi complexitate — şi prin sugestia formei, armonioasă şi nouă, nesincer sau pueril de multe ori, d. Ion Minulescu reprezintă totuşi cu talent o formulă legitimă de artă, pînă a se fi identificat, nu fără prejudicii, cu dînsa.

1921

Critice, **VII, p. 34-45**

G. BRĂESCU

1. „Cazul Brăescu". 2. Ca și la Caragiale, satira d-lui G. Brăescu e pe axa contrastului. 3. Superioritatea satirei obiective a d-lui Brăescu asupra satirei lui Caragiale. 4. Caracterele psihologiei profesionale. 5. Satira vieții militare : contrastul între formă și fond. 6. Anecdota. 7. Stilul. 8. Dialogul. 9. Descripția. 10. Compoziția. 11. Concluzii

1. Cazul tînărului poet, ce-și dă măsura talentului de la prima încercare, e comun, iar cazul scriitorului, ce se realizează numai după lungi dibuiri, e și el destul de răspîndit ; numai cazul omului matur ce-și găsește brusc un talent la o vîrstă, cînd ceilalți și-l pierd de obicei, este mai rar. Fără nici o pregătire, ignorînd totul din meșteșugul scrisului, d. Brăescu și-a început activitatea spre cincizeci de ani. Întîmplarea i-a pus condeiul în mînă și de la prima schiță scriitorul și-a arătat nu numai darul de observație, ce putea preexista, ci și o siguranță de ton, o sobrietate de stil, o consecvență de procedee literare, o atitudine definitivă, care fac dintr-însul un scriitor ajuns la maturitate fără să fi cunoscut inițiarea.

2. Între satira d-lui Brăescu și cea a lui Caragiale sunt asemănări și deosebiri. Izvorînd, în genere, din prezentarea realității în cadrul unor pretenții disproporționate, ea pleacă la Caragiale din contrastul dintre fond și formă și, cum nu atacă atît un om cît un moment din evoluția noastră culturală, este strîns legată de o epocă de tranziție. Întovărășind timpul în procesul lui de clarificare, e o satiră de natură socială ce nu se scoboară în jocul resorturilor intime ale sufletului, ci se oprește la aspectele schimbătoare, pentru ca, din mobilitatea lucrurilor, să fixeze cîteva trăsături caracteristice. Contrastul dintre aparență și realitate se află și la baza satirei d-lui Brăescu în care materialul uman poate fi altul, dar mijloacele extracției elementului satiric rămîn aceleași. Comparația nu înseamnă, desigur, identitate, ci numai o formă a cunoașterii, așa că suprapunînd sau diferențiind procedeele a doi scriitori, nu anticipăm nimic asupra valorii absolute a operei lor.

3. Obiectivă, în genere, satira lui Caragiale este totuși mai puțin epică decît satira d-lui Brăescu. În *Momente*, Caragiale nu-și prezintă totdeauna în libertate eroii, ci ia față de dînșii o atitudine ; îi subliniază și-i colorează. Obiectivitatea în artă este, dealtfel, o problemă relativă, întrucît, prin simplul fapt al existenței sale, orice temperament reflectează lumea dinafară într-un mod determinat, iar unghiul de reflecție constituie tocmai personalitatea artistului. Subiective, impresiile se coordonează după legile obscure ale individualității, așa că, în imposibilitatea unei obiectivități absolute, ne mulțumim și cu această obiectivitate posibilă. Dacă inexistența artistului înlăuntrul operei sale e o absurditate, intervenția lui directă este, nu mai puțin, un element de tulburare. Supusă doar determinismului interior, creația trebuie să aibă aparența unei existențe deosebite de cea a creatorului, deoarece, numai cînd e nemijlocită, contemplația estetică ne dă cea mai înaltă satisfacție. Deși nu se produce sub forma unui comentar explicativ, intervenția lui Caragiale se manifestă totuși prin ironie. Ea reprezintă o atitudine — evidentă în multe din schițele lui din care vom scoate numai cîteva dovezi. În jurul lui Iancu

Verigopolu, bărbatul filozof din *Mici economii*, scriitorul trage rama comentarului său ironic : „Pornim la deal, și merg plin de respect alături cu acest filozof antic pe care atît de puțin îl pot afecta micile mizerii ale vieții. Dumneata, ori eu sau altul, dacă ne-am afla în situația amicului Verigopolu, n-am putea, desigur, trece prin mulțimea care forfotește liniștită pe Podul Mogoșoaii fără să vedem în fiecare dintre aceste ființe un motiv mai mult de amărăciune pentru sufletul nostru destul de amărît... Ei bine, el, nu ! el mă poftește la un aperitiv... Admirabil caracter !" etc. Tipul evadează, astfel din existența lui obiectivă pentru a se coborî în cadrul unui comentar subiectiv. În chenarul aceleiași ironii continui intră și acțiunea febrilă a lui Leonida Condeescu din *O zi solemnă :* „Un an ! un an întreg de alergături, de stăruințe, de protestări, de amenințări ! un an de neliniște, de neodihnă, de luptă eroică"... etc., etc. Omul e copleșit, astfel, sub o proiecție de ironii. Biata republică de la Ploiești sucombă și ea, în *Boborul,* sub același exces de fals patetism : „A ! sunt sublime momentele cînd un popor martir sfarmă obedele și cătușele tiraniei și, aruncîndu-le departe, tare de dreptul său, fără ură, uitînd trecutul odios, închină des, dar sincer, pentru Sfînta Libertate și — le pupă ! O !" Garda civică este evocată și ea, în *Baioneta inteligentă,* în același ton de falsă pompă : „Timpuri eroice ! am de la voi frumoase amintiri !" etc. Atitudinea scriitorului rămîne tot atît de evidentă și cînd descrie pe tînărul bine informat din *Amicul X :* „Ridic ochii ; a ! ce plăcere ! este amicul meu X. Vine cine știe din ce sfere înalte să-mi facă onoarea a sta într-o berărie populară alături de mine. O strîngere de mînă îmi ridică imedit moralul"... etc. Ce n-am putea cita însă din comentariul ornat sub care e sugrumat Coriolan Drăgănescu din *Tempora ?* Schița respiră aceeași solemnitate ironică : „Pînă aci, Coriolan era mare, era incomparabil ; dar aci, la statua eroului său de la Călugăreni, era prodigios. Cuvîntarea lui era zguduitoare, încît, auzindu-l, te mirai de

nepăsarea eroului de bronz ; cum oare nu descalecă, precum odinioară comandorul lui Don Juan, spre a face și el o demonstrație ?" etc., etc.

Nu tot așa și la d. Brăescu, care, pentru literatura satirică, ne reprezintă ceea ce e d. Rebreanu pentru literatura epică și reflectează cu maximul de imparțialitate posibilă, fără a-și sublinia creația cu nici o intenție evidentă și fără a cunoaște simpatia sau antipatia. Lipsa de atitudine, după cum am mai spus, ar putea părea paradoxală într-un gen literar ce presupune o atitudine. Ascunsă în felul de agregare a materialului, ea rămîne însă interioară ; trăind în fiecare mișcare a fantoșelor sale, regizorul nu se simte îndărătul scenei ce se joacă. Prin temperament, satiricul e combativ ; pornind de la un ideal, acțiunea lui tinde, negreșit, spre un scop. Dar chiar de i-am acorda vreo importanță oarecare, în nici un caz scopul nu poate fi ajuns mai sigur decît prin obiectivitate. Din verbală și retorică, pasiunea observatorului se întrupează în ființe vii. Lipsită de orice procedeu intelectual, satira lui Brăescu izvorăște din simpla prezentare a unei contradicții în locul unei identități presupuse, contradicție între vorbă și faptă, între aparență și realitate. Contrastul e atît de puternic și efectul atît de violent, încît orice altă intervenție de ordin verbal le-ar micșora. Nu vom găsi, deci, nici ironia, nici umorul în sens propriu : procedînd *a contrario,* ironia acordă calități inexistente, pentru a le sublinia tocmai absența ; ținînd seama numai de realitate, umorul o acceptă ostentativ, pentru a-i schimba calificația : recunoscut și copios zugrăvit, defectul devine o însușire. Amîndouă procedeele trădează, așadar, prezența și acțiunea voluntară a artistului. Ținîndu-se strîns de natură, liberă de orice ironie și intenție umoristică, satira d-lui Brăescu e ferită de exagerația atît de comună lui Caragiale ; dacă nu rezumă cu formule

tipice. ea poartă în sine urma unei observații obiective; prin indiferență împinsă pînă la imposibilitate, verosimilitatea crește.

4. Caracterul profesional al literaturii d-lui Brăescu ne dă prilejul unor observații mai generale. Din cercetarea unui mare număr de cranii din cimitirele Elveției, Italiei și Franței, un învățat elvețian a constatat că ele se aseamănă sau se deosebesc mai mult pe temeiul clasei sociale decît pe temeiul originei etnice; craniul unui lucrător italian fiind, astfel, mai aproape, sub raportul conformației lui. de craniul unui lucrător francez decît de cel al unui intelectual italian, rezultă că rasa desparte pe oameni mai puțin decît profesia. Acei care din tată în fiu au trăit în adîncul minei, pe brazda pămîntului ars de soare, sau în fundul întunecos al unei prăvălii lipsite de aer, oricare ar fi deosebirile de rasă, vor căpăta anumite întipăriri nu numai sufletești, ci și trupești. Centrele nervoase cresc sau se ofilesc; craniul ia forma însușirilor, mlădiate de automatismul vieții zilnice.

La aceste cercetări antropologice mă gîndeam acum cîțiva ani în timpul reprezentației comediei daneze *Onoarea biroului* a lui Nathansen, în care ne e zugrăvită o lume de funcționari cu toate defectele breslei: frica, încovoiarea și umilința față de șef; nepăsarea și brutalitatea față de bieții contribuabili rătăciți prin birou cu vreo nevoie; rîvna de a înainta pe orice cale; dușmăniile neputincioase ale tuturor împotriva celui ce i-a întrecut; unirea lor în numele unei „solidarități", repede desfăcută cînd unul dintre dînșii izbutește; durerea vieții fără soare, tristă și prăfuită. a vieții fără noblețe și fără ideal; neplăcerile unei fricțiuni continui, cu tovarăși răi, cu glume crude și uri neîmpăcate; încătușarea cugetării în tiparele unui stil birocratic pretențios; jocul liber al minții înlocuite prin anumite formule; dreptatea înăbușită în legalitate; spiritul legii izgonit de litera ei; litera redusă la un sunet zadarnic; dezvoltarea totuși a unui sentiment de „onoare" profesională care se mulțumește apoi numai cu păstrarea aparențelor.

De unde sunt acești funcționari înguști la minte și clevetitori? Numai din Danemarca? Nu. Îi cunoaștem de mult și de pretutindeni: i-am găsit în schițele lui Caragiale, prinși în gesturile lor umile și tiranice: procesul-verbal din *Onoarea biroului* e vrednic de stilul, comic în oficialitatea lui, al eroilor satiricului nostru. În literatura franceză au fost zugrăviți de Courteline în *Les ronds de cuir* — epopee homerică petrecută în praful dosarelor, în amurgul birourilor; în literatura rusă, Cehov a fost istoricul lor. Pretutindeni la fel: mușcați de aceleași năzuinți, ofiliți de același aer înăcrit, nivelați de aceeași rînduire a vieții. Deosebirile de rasă n-au nici o însemnătate: danezi, români sau francezi, eu au fost modelați de meserie. Dacă forma craniului se schimbă, cu atît mai mult se prefac funcțiunile sufletești; în cătușa îndeletnicirilor zilnice se formează o anumită mentalitate ce nu cunoaște relativitățile geografice. Funcționarul tipic din București are mai multe apropieri sufletești cu funcționarul din Copenhaga, decît cu latifundiarul din Dolj. Postulatele rasei sunt stăvilite de postulatele mai imediate ale profesiei; individualitatea e copleșită. Un funcționar devine „funcționarul"; un meșteșugar, „meșteșugarul" — cu anumite însușiri profesionale, cu anumite forme de cugetare, cu anumite obiceiuri trecute în instinct. Individul se ridică la înălțimea unui factor simbolic pentru o clasă socială; pe lîngă naționalitate mai are și o breaslă.

Există, deci, o psihologie a meseriei care trece peste particularitățile etnice: psihologia funcționarului sau a soldatului, a lucrătorului sau a preotului. Arta ține seamă de ea; indivizii nu trebuiesc văzuți numai prin prisma rasei,

ci și prin prisma profesiei. Nu este însă îndeajuns ; cum, pe lîngă rasă, pe lîngă profesie mai e și individualitatea, artistul trebuie să străbată întreitul înveliș al sufletului omenesc ; să nu se mărginească numai la generalitățile psihologiei etnice : un evreu fricos, un german metodic, un francez curtenitor, un american întreprinzător ; să nu se oprească la învelișul psihologiei meseriei : un soldat cu necesitate „gloriosus", un profesor în orice împrejurare „doctoral", un lucrător cu necesitate răzvrătit împotriva ordinii sociale, ci să pătrundă în individualitatea fiecăruia care, singură, desparte pe oameni în varietăți nenumărate, întrucît identitatea psihologică nu există.

Înlăturînd notele individuale, unii scriitori se mulțumesc cu o psihologie limitată și nedezvelită și chiar amintita comedie a lui Nathansen nu scapă de acest defect, deoarece s-a oprit pe drum în învelișurile superficiale ale sufletului și în locul unui anumit funcționar, ne zugrăvește pe funcționarul „în sine". E vechea psihologie a *attelanelor* în care găsim tipurile convenționale ale lui Maccus, Bucco, Pappus, Dosennus ; psihologia comediilor lui Plautus în care toți sclavii sunt la fel : isteți și porniți să-și înșele stăpînul ; vînzătorii de sclavi, „lenones" sunt hrăpăreți și cruzi ; tinerii de familie, bătrînii, curtezanele, soldații sunt abia niște schițe omenești, fără nici o individualitate, siluete ce aveau să treacă prin *commedia dell' arte* pînă și în comedia franceză a veacului al XVI-lea cu șirul figurilor de ceară ; îndrăgostiții Leandru și Isabela ; servitorii Arlechin și Scapin ; doctorul pedant din Bologna ; ostașul fălos, fie el Fracasse, Tranche-Montagne sau Rhinocéros și mulți alții tot atît de simbolici ca și Pristanda sau Nae Ipingescu...

Simbolismul profesional e, așadar, primejdios, deoarece are două tăișuri : pe de o parte, reprezintă un pas înainte față de psihologia rasei, iar, pe de alta, scutește pe unii

scriitori de a mai studia caracterele individuale, oprindu-i la niște tipuri convenționale, abia superioare teatrului de păpușe.

5. Literatura d-lui Brăescu ridică planul topografic al armatei române într-o epocă de tranziție, tot așa după cum satira lui Alecsandri fixează momentul cultural al bonjurismului, prin deformarea ideilor apusene în pașoptismul național și satira lui Caragiale surprinde inadaptarea empirismului nostru politic tradițional la formele occidentale. Circumscrisă la armată, din culturală și politică, satira scriitorului a devenit însă militară. Momentul ales nu e cel al lui Moș Teacă, idol schițat într-un material primitiv, ci momentul de tranziție de la o epocă haotică la o formă mai civilizată, momentul reformelor neasimilate încă în care satira fixează caracterele hibride ale unei duble deveniri nesincronizate : devenirea spiritului mult mai lentă decît devenirea materiei plastice.

Tabloul zugrăvit de d. Brăescu se poate reduce ușor la o schemă expresivă. Reformele au rămas încă ineficace, deoarece nu s-au scoborît din abstracția legiferării la realitatea sufletelor și n-au dat armatei decît o serie de principii și de reglemente acceptate în litera și nu și în spiritul lor. De aici, automatismul mișcărilor ce nu corespund necesităților sufletești și comicul puternic ieșit din simpla prezentare a contrastului. Aparatul funcționează în vid, ca o mașină ce huruie fără să macine ceva ; viața e pur mecanică și îndărătul gesturilor automate nu e o conștiință.

Celula vieții militare e regimentul, iar axa, în jurul căria gravitează, e colonelul din care satira d-lui Brăescu a creat o figură centrală. Nu e însă Moș Teacă ; nu e împins la caricatură și nu e construit din fantezie, ci prin observație riguroasă. Colonelul e militarul de modă veche, terorizat totuși de metodele noi, de spiritul reformelor ce s-au abătut și asupra armatei ca asupra tuturor ramurilor vieții

noastre publice. Dintr-un om lăsat în voia naturii lui reale, devine un fel de automat cu mișcări ordonate și principii străine și neasimilate. Deși n-a înțeles nimic din spiritul nou, se crede totuși reformator, așa că acțiunea lui se reduce la parada unor gesturi inutile. De aici, acea admirabilă serie de schițe : *Metoda nouă, Legea progresului, Punerea la punct, A căzut Turtucaia !* în care e fixată disproporția dintre sforțare și rezultat, dintre formă și fond, cu o precizie și discreție de ton unice. Reformismul e numai o pojghiță superficială în dosul căreia stă omul vechi cu instinctele lui brutale, cu metodele lui tradiționale. Iată cîteva exemple.

Învins în lupta ce se încinge în jurul superiorității „pasului prusian", colonelul se repede la caporal ca o fiară și „îl umple de sînge, lovind cu pumnii pe bietul om care sta în poziție, nemișcat, cu mîinile la vipușcă, așa cum îl învățase la batalion sublocotenentul Bujor Marin". Impresionat de „metoda nouă" a căpitanului Massacrier, care duce la tragere pe recrut a treia zi după sosirea lui la cazarmă, colonelul convoacă pe ofițeri, ținîndu-le o cuvîntare energică. „Citiți, luminați-vă, puneți-vă la curent cu civilizația, pentru Dumnezeu. În timp ce d-tră vă bateți de muscă, în alte armate se lucrează mereu, se descopăr noi metode de pregătire a recrutului. Ei bine, domnilor, s-o rupem cu trecutul și să intrăm pe calea judecății, a luminii, a adevărului. V-am adunat să facem împreună o ședință practică, urmînd metoda *chicheroniană* a căpitanului Marcassier." Scena în care colonelul aplică metoda *chicheroniană* a căpitanului *Massachié* asupra celui mai prost soldat din companie, Ion din Băilești, e de înaltă comedie. Cum metoda „chicheroniană" a colonelului se lovește de inerția soldatului, uitînd atunci de orice metodă, colonelul se repede furios la soldat, „și, cu cîteva palme fulgerătoare, brăzdează figura de ceară a voinicului cu urmele unor mîini inconștiente. Pentru cei rămași cu frunțile plecate, metoda lui Marcassier nu era nouă." Reformele sunt deci reduse la simple forme, îndărătul cărora se ascund metodele primitive, armata e o vastă și impunătoare fațadă cu aparențe și gesturi automate. Totul se îmbină în vederea efectului. Inspecția generalului e momentul suprem spre care se încordează, mai ales, atenția regimentului ; forțe uriașe se desfășoară pentru a surprinde vigilența generalului, trecîndu-i-se pe sub ochi o serie de simulacre ; farmacii ce nu servesc la nimic, „echipe speciale" care dispar odată cu sfîrșitul inspecției, efecte militare scoase din remiză numai la zile solemne. Ofițerii nu se gîndesc decît la „memoriu" și la carieră. Tabloul „goanei după carieră" e magistral : prin acumulare de amănunte caracteristice ni se reconstituie viața de cazarmă : adulația din jurul colonelului omnipotent, emulația de a se distinge, aprobînd, exagerînd, captîndu-i bunăvoința prin servicii mărunte, dovedind aptitudini speciale pentru gospodăria regimentului cu aere de reformator în aranjarea unor butoaie de varză sau a unor straturi de ceapă. Din căpitanul Drăgoi, scriitorul a creat o figură reprezentativă, iar din avansarea lui, un simbol al carierei militare.

Îndărătul ofițerului inferior docil, slugarnic chiar, ațintit numai la înaintare, și a colonelului mărginit, tipicar și totuși cu pretenții de inovator, îndărătul vieții de „mică garnizoană", cu intrigi mărunte, cu baluri militare, cu certuri între cluburi rivale, cu emoția inspecțiilor, îndărătul acestei lumi în care masca ascunde realitatea — scriitorul a observat și pe soldatul român. Psihologia lui e schițată în linii sumare, dar sigure, metodelor noi, el le prezintă un suflet simplu și opac, iar sălbătăciei gradaților, dintr-un fel de viclenie primitivă, le opune o prostie simulată. Obținînd gloria de a fi cel mai prost din companie, soldatul Bolocan își pregătește un trai la adăpostul experimentelor. Schițele în care e prinsă psihologia soldatului, în acțiunea lui defensivă împotriva superiorilor, sunt de o vioiciune de dialog și de o finețe de observație unice.

6. I se obiectează acestei satire caracterul anecdotic. Nefiind verbală, necunoscînd ironia și chiar umorul — *stricto sensu* — era fatal să nu se exprime prin descripție sau comentar, ci prin acțiune și deci prin anecdotă. Cum însăși viața nu e, în definitiv, decît o succesiune de fapte, punctul de plecare al discuției pornește de la realizare și semnificația anecdotei. Ea trebuie să trăiască mai întîi prin oameni ce se mișcă, vorbesc și dau impresia realității ; în al doilea rînd, și numai uneori, sensul o depășește pentru a închide în ea cît mai multă umanitate. La d. Brăescu, ca și la Caragiale, anecdota e, firește, de valoare inegală ; curentă și semnificativă uneori, ea conține cele mai adese o observație adîncă și prezintă un contrast tipic între categoria ideală și categoria reală a vieții ; depășind cercul îngust al faptului povestit, ea înglobează o psihologie ce trece peste individ, peste profesie, spre a ajunge pînă la clasa socială și chiar pînă la naționalitate.

Din această ultimă categorie vom cita două schițe de proporții și de aparențe, dealtfel, modeste, dar de o remarcabilă ascuțime psihologică. În timpul refacerii din Moldova, comandanții coloanelor risipite prin sate primiseră ordinul de a împrumuta țăranilor sculele și animalele necesare muncii cîmpului. Într-o dimineață, o femeie, cu o găină subsoară, vine să-i ceară maiorului o pereche de boi. Făgăduindu-i boii, maiorul zărește găina :

„— Ce e cu găina aia ?

— Ia așa de la mine, că curată pomană îți faci.

— Nu, femeie, boii ți-i dau degeaba.

— Las', conașule, s-o mănînci mata sănătos.

Nevoind s-o primească fără plată, maiorul o întrebă cît costă. Femeia răspunse liniștit : treizeci și cinci de lei. Indignat, el se răstește :

— Dă-i cincisprezece lei, Ioane, și să vină pe seară să-și ia boii.

— Așa n-o dau. Și, repezindu-se, smuci mînioasă găina din mîinile soldatului.

— Bine, femeie, nu ți-e rușine ? Ce fel de oameni sunteți ? Eu îți fac bine și d-ta vrei să mă jupoi... treizeci și cinci de lei pe o găină... ai mai pomenit d-ta de cînd ești ?

— Dac-așa se vinde la tîrg..."

Admirabilă formulă a simplismului intelectual : deși ar fi dat găina pe nimic, femeia n-o poate vinde cu mai puțin decît se vinde la tîrg. A dărui și a vinde rămîn pentru dînsa noțiuni complect separate ; în ideația ei simplă, nu se poate precipita procesul unei asociații sau al unui compromis de noțiuni.

În *Superstiție*, o țărancă violată de șase trompeți de artilerie își țipă necazul în gura mare. Trecînd pe acolo și îngrijat de reputația regimentului, colonelul îi dă un pumn de bani să-și cumpere o vițică.

„— Și mîine să vii pe la mine, că eu tot îi pedepsesc. Nu pot să-i las așa. Îi bat și îi dau în judecată.

— Ba nu, conașule, săru' mîna... nu-ți fă păcatul ăsta... Dacă nu te superi mata, adaogă după un timp femeia codindu-se, întinzînd mîna cu sfială, să le dai cîte un franc, așa de la mine, să-mi trăiască vaca, că-i de haram."

Superstiția îi înăbușe noțiunea cinstei ; ca „să-i trăiască vaca" femeia răsplătește pe cei ce-o pîngărise... Am citat anume aceste două schițe pentru a dovedi că observația scriitorului poate trece și dincolo de lumea militară și, prin anecdote simple, își proiectează lumina în colțurile cele mai întunecate ale sufletelor.

7. Problema stilului i s-a pus și d-lui Brăescu, ca și d-nei Hortensia Papadat-Bengescu. Pe cînd autoarei *Bătrînului* i se obiecta abundența, d-lui Brăescu i se obiectează, dimpotrivă, simplicitatea stilului. Prin atribuirea unei existențe prin sine, independentă și nu funcțională, eroarea rămîne, în fond, aceeași întrucît nu există un stil,

ci mai multe ; stilul nu e un corp rigid, ci un raport între conţinut şi expresie. Variabil, calitatea lui nu se determină după anumite principii fixe, ci în fiecare caz în parte ; propriu la un scriitor, el devine impropriu la altul. Panlirismului d-nei Hortensia Papadat-Bengescu trebuia să-i răspundă un stil impetuos, exaltat şi prolix ; obiectivităţii d-lui Brăescu i se cuvenea simplitatea hainei verbale. Opuse prin calităţile lor formale, ambele stiluri sunt totuşi identice prin raportare la conţinut ; diferite, ele exprimă cu precizie temperamente diferite : ritmul extern corespunde ritmului intern. Prin faptul că e un raport şi nu un lucru de sine stătător, orice stil trebuie cercetat în funcţie de conţinut. A analiza numai unele fraze, înseamnă a separa cele două elemente inseparabile ale oricărei opere de artă, forma şi fondul, ce se condiţionează atît de automat încît, determinînd caracterele fondului, determinăm şi natura expresiei lui. Caracterul pur obiectiv al satirei d-lui Brăescu îi dictează, deci, şi condiţiile generale ale stilului : lipsit de lirism, el nu va avea coloare şi avînt ; necunoscînd bogăţia, va ignora prolixitatea ; tinzînd numai la obiectivitate, se va şterge cu discreţie în dosul obiectivului : unii îl vor găsi prea cursiv ; nimănui nu-i va părea însă impropriu. Deşi mai puţin lucrat, el e, în definitiv, tot din specia stilului lui Caragiale. Caragiale a fost, negreşit, un mai mare artist al cuvîntului ; caracterul mai complex al satirei lui i-a influenţat însă şi stilul. Obiectiv de cele mai multe ori, el ascunde adesea şi intenţii ; prezenţa scriitorului se trădează prin stilism ; ironia însăşi nu e decît o figură de cugetare care are nevoie de artificii de expresie. Stilul lui Caragiale este, deci, mai colorat şi mai personal şi, în acest înţeles, mai literar ; stilul d-lui Brăescu e mai şters. Lipsit de epitetul rar şi de cuvîntul strălucitor, acest stil este însă de o proprietate desăvîrşită : topit intim cu fondul, aproape nu se simte. Inexistenţa stilului într-o operă de artă ce tinde spre obiectivare devine o calitate remarcabilă.

8. Tecnica satirei d-lui Brăescu este, dealtfel, ca şi la Caragiale, de ordin dramatic. Descripţia e în al doilea plan ; dintr-un fond sumar indicat, se desprind tipurile, schiţate nu exterior şi prin comentar, ci prin propriile lor cuvinte, aşa că, de ar ajunge la acţiuni mai complicate, am avea adevărate piese de teatru ; procedînd numai prin gesturi repezi şi vorbe, rămînem în schiţa dialogată. În afară de satirele de un caracter mai epic şi de o construcţie mai complexă, ceea ce izbeşte în opera d-lui Brăescu sunt tocmai aceste schiţe dialogate, de aparenţe modeste, dar totuşi pline de viaţă, din care vom da un singur exemplu.

„În noaptea Învierii, un pluton de soldaţi, cu lumînările în mînă, stă nehotărît la un răscruci, neştiind încotro s-apuce :

— Care eşti mă din Bucureşti ? strigă înjurînd caporalul care-l comandă.

— ...

— Ieşi mă înainte, care eşti din Bucureşti, n-auzi ?

— Năstase...

— Năstase e dus la d-l căpitan.

— Altu care mai eşti, mă, din Bucureşti ?

— Eu, da' nu-s din Bucureşti...

— Da' de unde eşti ?

— Eu sunt din Ilfov.

— Unde vine aia ?

— Tot Bucureşti se cheamă, da' vezi că...

— Păi nu eşti din Bucureşti ?

— Ba sunt din Bucureşti.

— Păi de ce nu spuneai, mă camarade, că eşti din Bucureşti ?

— Am spus, don căprar, da' vezi eu nu sunt din Bucureşti, eu sunt din comuna Săruleşti, jud. Ilfov.

— Va să zică cunoşti stradele ?

— Stradele le cunosc.

— Unde vine strada aia de spunea don locotenent.... Sta... Star...

— Stavrichi...

— Stăvăreanu...

— Stăvrescu...

Strigau oamenii pe întrecute, aşezîndu-se pe marginea trotuarului.

— Cum îi zicea, mă ?

— Care stradă ?

— Aia, unde ne aşteaptă don sulocotinent la biserică...

— Păi, nu ştiu cum îi zice... dacă nu sunt din Bucureşti... Să fiu din Bucureşti, nu mi-ar fi frică... m-aş duce cu ochii închişi... la mine te duc unde vrei... Năstasă, ăla de la d-l căpitan, ăla ştie în Bucureşti.

— Ştie ăla ?

— Ştie, don căprar, ăla a fost precupeţ, te duce la *Poştié* şi la *Marmizon...*

— Da' biserica o cunoşti, bă ?

— Care, don căprar ?

— Aia unde ne aşteaptă don solocotinent...

— Biserica o cunosc...

— Păi, du-ne, mă, la biserică !...

— Păi, în care stradă, don căprar ?... Să ştiu strada nu mi-ar mai trebui nimic... te-aş duce taman acolo, că biserica o cunosc bine...

— Mă, care ştie cum i-a zis don sulocotinent la biserică ?

— (Un adormit dintre ei) — Care stradă, don căprar... aia unde ne aşteaptă don solocotinent la biserică ?

— Aia mă, aia...

— O fi aia de a însemnat-o cu plaivazu pe hîrtia de la lumînarea mea.

— Ceara cui te-a închinat, aprinde o lumînare... dă-te-ncoa la mine...

Oamenii, strînşi în jurul caporalului, interesaţi să cunoască strada, ascultă cum caporalul silabiseşte cu mare greutate, la lumina unei lumînări, pe care o păzesc cu mîna să nu se stingă.

— S-t-r-a-v-o-p-o-l-e-o-s...

— Strangopol ! strigă victorios caporalul... Ei acum ştii unde vine ?

— Ştrango... Şfrang... Ţt... face soldatul clătinînd din cap.

Dealtfel, nici nu mai era nevoie. Tunurile din jurul capitalei vesteau Învierea.

— Drepţi ! strigă caporalul. Aprindeţi lumînările, şi cu capetele plecate ascultară mărturia Învierii, cu gîndul la biserica din satul lor."

Voiciunea schiţei e remarcabilă, şi prin final se fixează chiar pe un fond adînc uman ; ceva din blîndeţea pascală a bisericuţii din sat se scoboară, deodată, peste aceşti oameni surprinşi de marele moment al Învierii pe o stradă obscură a Capitalei. Virtuozitatea formei se poate urmări, dealtfel, şi în alte schiţe, susţinute aproape exclusiv prin dialog (*Select-Club*, *Soldaţii noştri*, *Cum sunt ei* etc.), precum şi în toate celelalte bucăţi mai mari ; mentalitatea simplă a ţăranului, şiretenia mascată sub aparenţa prostiei a soldatului, volubilitatea parvenitului, frivolitatea ofiţerilor tineri şi suficienţa goală a superiorilor sunt admirabil fixate în cadenţa vioaie a cuvintelor alterne. Punîndu-şi tipurile să se confrunte şi să se caracterizeze prin arma tăioasă a cuvîntului, îndărătul căruia autorul dispare cu totul, pe lîngă darul observaţiei psihologice, scriitorul mai posedă şi instrumentul expresiei teatrale. Fără să fi scris deci teatru, el e, virtual, un temperament dramatic.

9. Mai rămîne, acum, descripţia. În stilul epic, în genere, d. Brăescu e inferior lui Caragiale : nu are nici economia verbală împinsă pînă la lapidaritate, nici bogăţia de intenţii literare. Lipsit de rafinare stilistică, nu înseamnă totuşi că stilul scriitorului e lipsit şi de artă ; observaţia

justă a amănuntului se înregistrează în notații tot atît de juste. Iată, de pildă, cum se desprinde de viu, numai din cîteva rînduri, tabloul unei căzărmi în frigurile așteptării inspecției generalului :

„Ordonanțe cu lațele ieșite de sub șepcile prea mari, cu tocurile scîlciate, soldați descinși, cu pantalonii rupți la spate, aleargă încoace și încolo, purtînd cu sfințenie în mînă care o pană de căpăstru proaspăt lăcuită, care o pereche de cizme întinse pe calapoade, *sau o tunică cu care aține parcă drumul trecătorilor să-i îmbrace.* În cazarmă, soldații ies și intră, se întorc de la spălat cu rufe ude, ce par scoase de la boiangerie, rămîn toți locului, scărpinîndu-se în cap, gîndindu-se laborios unde să le întindă, lucrul fiind deopotrivă oprit, afară ca și înăuntru. La zorii săraci ai unei dimineți nouroase de toamnă în agonie, unii se văcsuiesc cu picioarele sprijinite pe soclul clădirilor, scuipînd de nădejde într-o *perie chealǎ,* în timp ce la poartă un camarad bărbierește pe gornistul de serviciu, care-și îndură osînda, lăsat pe vine, cu goarna în mînă, cu capul sucit, pîndind sosirea comandantului.“ [1]

Nimic nu lipsește din acest tablou dinamic : de la gesturile cazărmii în fierberea așteptării, fixate în realitatea și în aparența lor *(o tunică aține parcă drumul trecătorilor să-i îmbrace)* și pînă la amănuntele cele mai modeste dar topice *(peria chealǎ),* totul e zugrăvit cu precizie și vioiciune ; viziunea gornistului ce se bărbierește, *lăsat pe vine, cu goarna în mînă, cu capu sucit, pîndind sosirea comandantului,* încheie magistral tabloul acestui furnicar omenesc.

Iată acum schița, tot atît de vie, a unui orășel dunărean în zi de sărbătoare :

„Din capul stradei, grecii coboară de la biserică, bărbații *rași de tocmeală,* în haine negre, cu ghete late și pălărie nouă, se opresc, se ceartă, pornesc din nou cu mîinile

[1] *Echipa specială* (n.a.).

la spate, vorbind de Diadoh și grîne. Ele, păroase, cu ochii focoși, cu buze triste, bățoase în rochii bătrînești de mătase, cu umbreluțe și mitene, pline de aur împletit, s-au oprit la colț și se complimentează, și-și jură să se revază și-și urează sănătate și poftă bună și... «*chit ai dat pe pălărie !*» și se despart, în fine, cu ochii umezi, *cu fluturări de umbreluțe, ca într-o călătorie de nuntă.* Apoi liniște...“ [1]

Și pentru a ieși din descripția exterioară, dînd un exemplu de descripție psihologică, vom mai cita un peisagiu din *Declin.* E ultima inspecție a unui general ce urmează să treacă la pensie :

„Gîrbovit, clătinînd din cap la fiecare pas, cu genunchii nesiguri, cu pantalonii fluturînd, generalul înaintează netemut, cu privirea stinsă, obosit, indulgent peste măsură, însoțit de comandantul regimentului, care-l urmează cu un aer protector, consimțind să-i dea relații, permițîndu-și păreri personale, sfîrșind prin a aproba totul cu o compătimire vădită, cu graba cu care se cedează maniacilor inofensivi. Colonelul îl poartă la întîmplare, fără cruțare, de la cantină pe la furaje și pe la grădina de zarzavat, iar generalul îl însoțește ascultător, ca un copil, voind a arăta că a rămas verde, *oprindu-se și minunîndu-se pentru a-și potoli bătăile inimii în fața unei șire de paie sau pentru a admira un răzor de ceapă pipernicită, însetată.*“

Amănuntele materiale și sufletești se înregistrează în liniile lor suprapuse. Ultima inspecție a generalului se desprinde, astfel, în notele ei caracteristice ; de la primele rînduri se creează atmosfera specială a raporturilor noi dintre superior și inferior, în care superiorul e privit cu indulgență și, ca să fie tolerat, admiră șirile de paie și răzoarele de ceapă pipernicită ; e întreaga melancolie a lucrurilor ce se duc.

Privite în sine, citațiile făcute nu au o prea mare valoare stilistică și nu se susțin nici prin cuvîntul rar, nici

[1] *Vine d-na și d-nul gheneral* (n.a.).

prin imagini deosebite, nici prin originalitate. Ele nu reprezintă decît transcripţia exactă a unor observaţii exacte, aşa că raportate la fond, devin sugestive.

Îndărătul operei scriitorului este spiritul de observaţie, în afară de observaţia satirică, care, prin îndreptare spre lumea morală pe baza contrastului, presupune, în fond, o stabilire de raporturi şi, prin urmare, un proces intelectual ; am arătat că la baza operei d-lui Brăescu este tocmai contrastul între categoria ideală şi cea reală a vieţii omeneşti. Pe lîngă acest simţ superior, de valoare mai mult morală, d. Brăescu are şi spiritul de observaţie a amănuntului caracteristic. E un scriitor care vede, ale cărui rare descripţii sunt, dealtfel, mai mult dinamice decît statice. Cîteva încercări *(Balul prefecturii, O carieră)* abundă chiar în atîtea amănunte încît reuşesc să ne dea fie atmosfera unui orăşel de provincie, în elementele lui complexe, fie psihologia unui individ integrată în cadrele largi ale unei cariere — semn că scriitorul e pregătit şi pentru roman.

10. În cercetarea literaturii scriitorului ne mai rămîn cîteva observaţii asupra compoziţiei, ce se impun cu atît mai mult, cu cît tendinţele tuturor încercărilor moderne se îndreaptă împotriva ei. Compoziţia pare un obstacol al liberei expresii ; romantismul îi dăduse o lovitură acum un veac, iar simbolismul s-a încercat şi el s-o dizolve ; sub o formă şi mai violentă, expresionismul contemporan pleacă de la principiul pulverizării genurilor literare. În fond, lupta e între subiect şi obiect şi orice afirmaţie a personalităţii se face în dauna legilor ce par a îndigui sloboda expansiune a talentului. Prin negarea valorii obiective a naturii, căreia voieşte să-i substituie numai valoarea de interpretare a artistului, expresionismul reprezintă, probabil, reacţiunea cea mai integrată împotriva compoziţiei. Determinată de legile interioare, organizarea este totuşi la fundamentul oricărei creaţii biologice sau artistice. Lupta în contra ei nu va putea avea, deci, decît succese parţiale ; prin introducerea principiului evoluţiei genurilor va împiedica numai procesul osificării lor. Organizarea e, dealtfel, o calitate prin excelenţă latină, aşa că, în faţa sistemului defensiv al spiritului latin, romantismul şi simbolismul şi-au frînt în zadar lăncile ; adaptîndu-se formelor temperate ale genului nostru, din revoluţionare au devenit paşnice ; expresionismul, pe de altă parte, n-a găsi încă nici un ecou în literaturile mediteraniene. După ce a modelat faţa lumii întregi, organizaţia romană subsistă şi azi, intactă, în toate producţiile spiritului latin, aşa că, dacă la noi, de pildă, acţiunea d-lui Lucian Blaga a pulverizat poezia la senzaţie şi imagine, organizaţia rămîne încă vizibilă şi în aceste imponderabile ; nimeni nu ne-a dat imagini mai organice şi mai integral construite decît însuşi d. Blaga.

Obţinerea unui maximum de efect printr-un minimum de efort e principiul oricărei compoziţii. Reducerea la unitatea impresiei nu este, deci, o lege arbitrară, ci o necesitate psihologică, o condiţie esenţială a artei pe care n-o cerem de la scriitor ca o zadarnică simetrie exterioară, ci ca o categorie a sentimentului estetic. Ea presupune însă o stăpînire a mijloacelor de realizare atît de definitivă, încît n-o găsim decît la maturitate. E firesc, deci, ca unele din cele dintîi schiţe ale d-lui Brăescu să fie lipsite de compoziţie şi chiar una din cele mai bune, *Legea progresului*, să sufere de contaminarea a două serii de fapte. Pe încetul însă compoziţia devine mai sigură, amănuntul inutil este înlăturat, luminile converg spre unitate, efectele parţiale se strîng într-un efect unic. Cele mai multe schiţe ale d-lui Brăescu au ajuns, astfel, caracteristice prin arta de a rezuma o acţiune, o situaţie, un tip, printr-o singură trăsătură expresivă.

Cu înlăturarea începutului încă neconvergent, schița *Oale sparte*, de pildă, poate fi un model de gradație a efectelor. În timpul unei boli molipsitoare de ochi, generalul recomandase batiste curate pe care soldații le purtau cu ordinul ca să... nu le întrebuințeze. La inspecție, prin întrebări și îndemnuri perfide, generalul face pe un biet soldat să-și șteargă arma cu batista și apoi, nădușit, să și-o treacă pe față și pe la ochi :

„— Îți place, colonele ?... Iată cum se execută ordinele mele.

Și, urcîndu-se în trăsura ce-l aștepta afară, dispăru fără a saluta pe nimeni.

— Eu n-am ce vă face. Dacă nu vreți să țineți seamă de ordinele reghimentului, o să vă notez și eu în memoriu, zise încruntat colonelul și ieși amărît pe urmele generalului.

— Efectul inițiativei ! intonă sarcastic, la rîndul său, maiorul. Aveam toată încrederea... credeam că am cu cine mă înțelege...

— Domnule maior...

— Mă rog, d-le căpitan, nu te-am întrebat nimic. Ți-am spus eu ceva ? Constat. Consecințele o să le vezi d-ta pe urmă...

— Bine, domnule sublocotenent, izbucni căpitanul după plecarea maiorului. Ți-am lăsat toată libertatea... să faci ce vrei. Spune d-ta singur, ți-am cerut eu socoteală cînd vii și cînd pleci ? Luat-ai vreo pedeapsă de la mine ? Făcutu-ți-am vreo observație ?... Mărturisește d-ta singur !

— Domnule căpitan, vă spun pe onoarea mea...

— Nimic... nu voi s-aud nimic ! Te rog de mîine să poftești regulat la serviciu, că te-nchid... imediat. Scurt și cuprinzător.

Și plecă necăjit, cu chipiul pe ceafă, trîntind ușa în urma lui.

— Sergenți sunteți voi ?... Uite hal de gradați ! Așa v-am învățat eu ? Ei las, dacă e așa vorba. Diseară toți gradații la închisoare... Vă învăț eu mine !...

— Care ești ăla care te-a întrebat d-l general ? Ieși la linie ! strigă sergentul-major, pînă a nu ieși ofițerul pe ușă. Dă-te-ncoa la mine, camarade... candela și mînăstirea...

Dar tăcerea de moarte ce domnea în cameră nu fu turburată de nimeni. Soldatul, presimțind ce-l așteaptă, dezertase."

În gama ascendentă a mîniei ofițerilor, odată cu descreșterea gradului, dezertarea soldatului produce un efect neașteptat. Efectul neașteptat, deși logic, încheie multe din schițele d-lui Brăescu ; alteori, scriitorul întrebuințează procedeul *leitmotivului* : o replică de la început revine la urmă într-o situație neprevăzută. Plecînd de acasă în bombănitul nevestei : „Nu trebuia să te însori dacă nu ești în stare să ții *trenul* unei femei", căpitanul Vărgatu își îndreaptă pasul îngrijorat spre cazarmă. Strîmtorat de aceleași nevoi, plutonierul Bucurel strîngea tocmai în acel moment banii recruților, sub cuvînt că-i vor avea mai sigur la dînsul. Surprinzîndu-i șiretenia, căpitanul confiscă el banii ca să-i păstreze și mai bine :

„Pătruns de o bucurie internă, se-ndreptă liniștit, ușure, spre ușă, urmat de Bucurel ca de un cîine plouat.

— Trăiți, don' căpitan !

Dar căpitanul mergea fără s-audă.

— Trăiți, don'căpitan, repetă Bucurel, tușind pentru a-și drege glasul.

— Ai ?

— Dați-mi voie să vă spun ceva.

— Cîntă !

— Eu, după cum știți și d-voastră, sunt însurat... Acu o săptămînă mi-a născut nevasta un băiat... și așa că acu n-am cu ce să-l botez...

— Păi ce făcuși solda ?

— Patruzeci și cinci de lei... ce să fac mai întîi ?

— Patruzeci și cinci de lei... ce e de colea ?... alții trăiesc și cu mai puțin...

— Am avut cheltuieli... moașă, doctorii...

— Ține, să mi-i dai la soldă.

— Nu-mi ajunge, ce să fac cu un pol ?... d-voastră nu vă gîndiți ? !...

— De, mă băiete... n-am ce-ți face, și plecă.

Dar, după cîțiva pași, întorcîndu-se, îi aruncă în obraz cu severitate :

— Nu trebuia să te însori dacă nu te simțeai în stare să duci *trenul* unei femei..."

11. Prin darul de a prinde contraste și stabili raporturi morale, dar și prin observația amănuntului topic, prin puterea de a-și însufleți tipurile, dramatizîndu-le prin arta compoziției, dar, mai ales, printr-o desăvîrșită obiectivitate, care-i caracterizează și diferențiază satira, literatura d-lui Brăescu are nu numai caracterele talentului, ci și cele ale clasicității. Căci, încă o dată : topirea artistului în opera pe care a creat-o totuși atît de personal este semnul cel mai sigur al artei clasice — și deci durabile.

1922

Critice, VII, 46-77

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

1. *Ape adînci*. 2. *„Scrisorile către Don Juan în eternitate"*. 3. Lupta împotriva misterului feminin. 4. Concepția pasiunei. 5. *Bătrînul*, un an înainte de a fi reprezentat. 6. *Bătrînul*, la reprezentare. 7. *Femeia în fața oglinzii*. 8. Lirism și analiză. 9. Stilul

1. În urma propunerii d-lui Brătescu-Voinești, Academia Română și-a luat dreptul de a premia și cărți ce nu solicită vreun premiu, din modestie sau din mîndrie, sentimente deopotrivă de respectabile, întrucît, într-o epocă de competiție universală, a nu cere și, mai ales, a nu aștepta nimic, e o atitudine de o rară frumusețe etică. Sunt merite ce trebuiesc căutate, nu pentru că stau ațipite într-o deplină necunoaștere de sine, ci pentru că-și găsesc rațiunea suficientă în simplul fapt al existenței lor ; nu poți bănui crinului de ce nu solicită vreo răsplată pentru imaculata lui splendoare.

Binevenită, hotărîrea Academiei mai rămînea să fie și realizată. Alegînd din toată truda scrisului literar a unui an, fără constrîngeri de regulament, Academia ar fi putut avea meritul inițiativei. Așteptare zadarnic : propunerea d-lui Brătescu-Voinești s-a votat fără folos, deoarece niciodată nu s-a dat cui n-a cerut. Talentul poate fi liniștit : laurul Academiei nu-l va tulbura din nepăsarea lui

printr-o recunoaştere inutilă. Rareori Academia putea totuşi descoperi mai uşor un talent atît de puternic şi de nou ca talentul autoarei *Apelor adînci*, al d-nei Hortensia Papadat-Bengescu.

„Eşti suferinţa şi desfătarea mea" — spunea cineva şi, poate, am spus-o cu toţi în vreo împrejurare oarecare ; în faţa acestor *Ape adînci* şi uneori numai tulburi, cititorul îşi exprimă aceeaşi suferinţă şi desfătare ; s-ar întrerupe bucuros de nu l-ar ademeni totuşi ceva. „Şi cu tine şi fără tine, viaţa-mi e cu neputinţă" — scria îndrăgostitul Mecena nevestei lui, şi în acest strigăt geme sufletul celor chinuiţi şi desfătaţi de eternul feminin. Literatura scriitoarei e femeie ; atrage, făgăduieşte fericiri pe care nu le dă ; ridică piedici, peste care numai puţini trec cu plăcerea greutăţii învinse, mîngîie zgîriind, şi te lasă cu o nelăurită senzaţie de plăcere şi de nemulţumire. Nu fără şovăire păşeşte, deci, criticul pentru a se lămuri pe sine şi pe alţii, încercînd să definească natura talentului contradictoriu al scriitoarei.

Unui scriitor i se pune de la început întrebarea : ce creează ? Ştie să răspîndească suflarea vieţii în plămada ce-i aşteaptă întipărirea degetelor puternice ? Această problemă a creaţiei în sens epic este, deci, o problemă supremă care la d-na H.P.-B. nu se pune, din nefericire, decît o singură dată în *Femei, între ele,* cea mai bună bucată din întregul volum.

În al doilea rînd, vine întrebarea : cum povesteşte scriitorul ? Nici într-un fel. D-na H.P.-B. nu povesteşte nimic, căci. deşi prozatoare, nu are încă simţul epicului, nu desfăşoară nici o acţiune organică cu un început şi un sfîrşit. Prin natura ei subiectivă, literatura sa e impresionistă, dar nu şi prin lipsa de mobilitate şi de superficialitate. *Apele adînci* sunt şi voiesc să fie adînci ; analiza se coboară prea incisiv şi prea migălos pentru a se mărgini la fixarea unor impresii fugare. Prin calitatea spiritului analitic şi, mai

ales, prin abuzul ei, scriitoarea nu reuşeşte, aşadar, pe deplin în literatura impresionistă, fiindcă, pe cînd impresionismul se mulţumeşte cu suprafaţa vieţii, d-na H. Papadat-Bengescu caută şi dimensiunea adîncimii ; în subtilitatea chinuită a frazelor, d-sa pare că ar căuta şi dimensiunea a patra, de unde poate şi impresia de neisprăvire pentru cititori ce s-ar mulţumi, dealtfel, cu mai puţin. Am clasa literatura scriitoarei în categoria poemelor în proză, şi *Dorinţa*, de pildă, s-ar apropia de formula unui astfel de poem, şi chiar şi în alte cîteva bucăţi sunt anumite cuplete şi extaze lirice care nu aşteaptă decît forma versului ; nici *Marea* şi nici *Femei, între ele* nu pot fi totuşi considerate ca poeme în proză pentru că n-au nici poezia suficientă, nici armonia formei sub care ne-am deprins să vedem poezia.

Din greutatea întrebării, pe care ne-o punem la fiecare pagină, vine poate şi sentimentul intim de nemulţumire, întrucît e o nevoie primară a minţii de a ne fixa în determinări sigure... Literatura scriitoarei scapă oricărei formule : nu e nici operă de imaginaţie creatoare, nici operă de sentiment, dar va ajunge, poate, operă de analiză psihologică, deoarece în *Femei, între ele* se întrezăreşte putinţa unui roman psihologic, dezbrăcat de impresionismul neîndestulător şi de lirismul înfrînat de spiritul analitic.

În genere, deşi nu povesteşte încă nimic şi nici nu creează, această literatură *adînceşte* şi prinde o serie de momente psihologice fără legătura unei acţiuni. În *Marea*, de pildă, impresionismul se clatină între subtilitatea reală şi obscuritatea voită, cu arabescuri interesante în jurul unor subiecte întîmplătoare ale simţului comun ; cu piroteală filozofică, cu mici extaze, cu elanuri lirice ; cu puterea de a răspica lucrurile în firicele nevăzute ; cu observaţii incisive şi cu îngrămădiri de icoane ce vor să subtilizeze şi mai mult cugetarea — din care nu se poate însă

ascunde sforțarea și oboseala — iată cea dintîi formă a literaturii scriitoarei.

Cu mult mai adîncă și mai aproape de creație e, după cum am mai spus, bucata cea mai lungă de volum : *Femei, între ele*... Scăpată din impresionismul filozofic și trudnic al lui Maeterlinck, scriitoarea se îndreaptă spre romanul de analiză psihologică, dîndu-ne pagini admirabile în care sufletul feminin e zugrăvit cu toate perversitățile și ispitele apelor adînci și tulburi. Din eternul feminin, ea desprinde momente trecătoare ce tulbură și amețesc și pe care nu știm de le urmărim numai pentru realizarea lor sau și din curiozitatea pururi nesatisfăcută a senzualității ca, de pildă, în „poveștile ochilor" cu senzații necunoscute și orizonturi indefinite. Prin această putere de a analiza sufletul feminin și de a ne chinui imaginația prin nu știu ce sugestie, scriitoarea va ajunge să ne dea romanul psihologic pe care-l așteptăm ca ceva firesc de la creatoarea siluetelor feminine din *Femei, între ele*...

Cîteva cuvinte despre stil și limbă. Și aici „și cu tine și fără tine". Nu se poate tăgădui scriitoarei o evidentă originalitate de stil în care intră și multă voință, ca în tot ceea ce trece din inconștient în conștient. Gînduri subtile într-o formă abruptă, șirag nesfîrșit de imagini, de natură mai mult intelectuală și abstractă, revărsate fără stăpînire și fără măsură ; o originalitate de expresie care, lipsindu-i armonia internă și frumusețea statică pentru a ne satisface, produce o încordare obositoare a stilului, mărită prin tendința vizibilă de intelectualizare a lucrurilor celor mai plastice. Dar dacă stilul scriitoarei e numai inegal, limba e uneori supărătoare prin goana frenetică după neologismul nearmonic și inutil, nereținut de frîna simțului estetic al limbii.

1919

2. Literatura feminină urmează nu numai condițiile sufletești ale sexului, ci și condiția lui socială. Femeia trăiește în lumea sentimentului ca într-o lume proprie. Funcțiunea ei primară e de a iubi. Amorul o mlădie ca pe un metal topit în nenumăratele forme ale dragostei, o aruncă în extaz mistic dinaintea Pelerinului divin sau o încovoaie în fața leagănului. Amantă și mamă, iată cele două tipare ale eternului feminin. Între o porumbiță și o femeie sunt corespondențe ce le apropie, în unele privinți, mai mult decît de porumbel și de bărbat ; aceleași instincte puternice le stăpînesc și le conduc : femeia și femela iubesc la fel, iar, în fața primejdiei, își apără puiul cu același devotament matern. Dacă porumbițele ar avea o literatură, s-ar asemăna cu literatura celor mai mari scriitoare contimporane. Ca și în poeziile Contesei de Noailles sau în proza lirică și incisivă a d-nei Hortensia Papadat-Bengescu, sforțarea supremă a artei lor s-ar îndrepta spre umila bătaie a inimii ce incendiază și transfigurează universul întreg...

Viața socială modelează și înfrînează totuși instinctele... Între pisica, ce-și cîntă cu desperare amorul pe streașina casei, și femeia, ce și-l înăbușe în piept — nu e atît o deosebire de scară biologică, pe cît una de educație și de constrîngere socială. Dacă instinctul e același, expresia lui variază ; educația și rolul social îi impun femeii anumite rezerve și-i învăluie în pudoare instinctele. Ferocitatea felinei amoroase se mlădie în gesturi ce nu mai îndrăznesc să se mărturisească și din a căror reținere iese un nou izvor de poezie — poezia misterului feminin. Cum o femeie nu vorbește, ci șoptește, nu se declară, ci sugerează, literatura ei devine o adevărată *criptografie* : un zvon de cuvinte misterioase, de senzații acoperite pe jumătate, un vag poetic, o literatură cu cheie. Lipsită de orice inițiativă în dragoste și fără putința expresiei clare a bătăii inimii sale, femeia ne-a dat, în chip firesc, o literatură de umbră

și de șoaptă, de mister și de alcov capitonat. În mijlocul acestei literaturi rituale a unei dragoste, mai mult suspinată decît afirmată, literatura scriitoarei, păgînă pînă la impudiciție și incisivă pînă la sfîșiere, își fixează originalitatea.

În locul discreției silite și convenționale a dorințelor ascunse după perdeaua vorbelor măsurate, literatura d-nei Hortensia Papadat-Bengescu aduce, așadar, o notă de trufașă libertate, mai ales în *Scrisorile Biancei Porporata către Don Juan, în eternitate*. Personalitatea scriitoarei se șterge, firește, pentru noi în necunoscut, lăsînd în față numai pe Bianca. Cum artistul trece îndărătul operei, pentru timpurile ce vor veni nu va trăi decît fragila adunare de cuvinte a creației sale. În fața scrisorilor Biancei Porporata simțim o emoție impersonală ce ne ridică dintr-o dată în lumea ficțiunii din care se desprinde un răspuns deslușit :

BIANCEI PORPORATA
PE PĂMÎNT

îi răspunde
DON JUAN,
DIN ETERNITATE.

„Bianca, slovele tale muritoare au ajuns pînă-n eternitatea mea. Prin zgomotul armelor și al războaielor, cuvîntul tău cald și dorința înflăcărată a inimii tale au răzbătut cu anevoie, dar au răzbătut ! Nu este oțel cît de călit pe care să nu-l străpungă subțirea săgeată a Amorului și nu sunt spații pe care să nu le străbată raza ochiului de femeie ce iubește sau numai dorește.

Sunt în eternitate, sunt deci dincolo de rău și de bine ; am trecut în lumea contemplației, pe pajiștea de asfodele a Cîmpiilor Elizee, unde se primblă nemuritorii, senini și împăcați, vorbind de zădărniciile vieții de odinioară din a căror trudă am scos picătura de înțelepciune cîștigată

abia în clipa cînd nu mai avem nevoie de ea. Robi ai sîngelui năvalnic, înțelepciunea e rodul cuvintelor goale... Vorbesc ca un *bachiller* de la Salamanca, deși nu mi-am trecut tinerețea pe băncile școalei, și în viața mea de acțiune n-am avut timp și de meditație, pentru care mi-a rămas eternitatea întreagă ; cu toate că nu mi-au plăcut niciodată vorba și scrisul, din lumea spiritului pur nu-ți trimit totuși decît vorbe...

Bianca, în rîndurile tale, în care înfloresc toate garoafele roșii ale dorințelor, și în care licărește ochiul verde al păcatului, în aceste rînduri, care ar tulbura și palidele umbre ale Cîmpiilor Elizee, fericite și fără dorinți, îmi scrii într-o superbă expresie a simțurilor tale :

«Juan ! n-ai trecut degeaba prin țara și locul meu. Sunt gata. Cu încetul floarea păcatului ce răscolește pretutindeni își coace semințele în parcul grădinilor mele, păzite cucernic de Don Camillo.

Bianca Porporata a înflorit superb numele ei alb și roș în urma drumurilor tale.

Juan, numai o dată n-ai cules. Și în buchetul tău e parfum de crin, dar crinul lipsește.»

Sau :

«Nu vrei, Juan, să vii să astîmperi tu ce a trezit amantul meu, vîntul, și nu a săturat ?»

Cuvinte ce nu trebuiesc scrise niciodată, ți-o spun eu, Don Juan, căci, de nu sunt bărbatul ideal, omenirea a găsit că sunt amantul ideal. Bianca, te iubești... Ochii îți urmăresc cu exaltare firicelele albastre ale vinelor pe sub marmora pielei cu grăuntele des, curba grațioasă a brațului, arcul fin al cotului, îți îndrăgești mișcarea unduioasă a trupului. Îndrăgostește-te de tine, pentru că dragostea ta cere dragostea noastră... Cultivă-ți formele, dar nu ni le arăta în jocul lor natural, nici nu le ascunde, ci aruncă

peste dînsele vălul subțire al pudoarii ce le învăluie fără a le acoperi. Nu ne farmecă splendoarea formei marmoreene, ci misterul ei ; brațul presimțit e mai frumos decît brațul văzut ; găteala femeii e în slujba iluziei. De mă aștepți din eternitate, așteaptă-mă, dar nu mi-o spune, căci, de am venit *cîteodată* unde eram așteptat, am venit *întotdeauna* unde nu mă aștepta nimeni. Am iubit tot felul de femei ; și brune, și blonde, și proaste, și deștepte, și frumoase, și urîte, și bogate, și sărace, și cinstite, și ușoare, și nobile, și simple fete de la țară ; n-am avut, deci, un ideal practic și nici n-am căutat «femeia» în varietatea tipului ei. Un singur lucru le lega la un loc : *misterul ;* un singur lucru m-a ispitit și m-a încordat : *obstacolul.* Am iubit tot ce nu-mi era îngăduit să iubesc ; am iubit logodnicele altora, ispita fructului oprit ! Făgăduită altuia, nu m-am dat îndărăt nici în fața unei biete țărance nu pentru că mă împingea instinctul răului, ci ispita tainei. Iată pentru ce Amorul m-a abătut prin toate mănăstirile păzite și n-am simțit voluptate mai mare decît cînd am smuls din brațele Pelerinului divin logodnicele lui crescute de mult timp în fumul tămîii : profanare — dar ea mi-a suflat ca un uragan prin strunele simțurilor dezlănțuite. În rătăcirile mele n-am cătat niciodată spre ferestrele deschise, ci mi-am aruncat privirea numai spre cele zăbrelite. De-am bănuit numai ochii unei fete după zăbrele, n-am mai plecat ; un tutore gelos m-a ațîțat și mai mult ; castitatea m-a înverșunat, trezind în mine forțele neistovite ale dorinții nesatisfăcute. Ca în fața unei cetăți mi-am săpat șanțurile de apropiere, pierzînd o vreme pe care mi-aș fi putut-o cheltui în succese fără glorie. Le-am disprețuit totuși căci ceea ce-am dorit și dorim cu toții e *imposibilul...* Iată, Bianca, ce aveam să-ți răspund din eternitatea mea și să mă crezi : e întîiași dată cînd am făcut literatură...

DON JUAN,
DIN ETERNITATE"

Răspuns de erou romantic din vremea sombrerului cavaleresc, a pelerinei tenebroase, a mănăstirilor, a Inchiziției, a tutorilor și a ferestrelor zebrelite. Păgîn în apucături, Don Juan a suferit totuși influența creștinismului epocei ; fără să vrea, se simte atras de ispita transcendentalului. Nu e numai amantul cărnii, ci și al sufletului ; vrea misterul, și de nu-l caută în catedralele gotice, nici în groaza vieții de dincolo, îl sondează totuși în apele ochilor albaștri și negri ; nu se mulțumește cu arcul grațios al brațului Biancei, ci vrea și arcul încordat al unei conștiințe ce rezistă.

De ar fi urmat învățăturile de la Salamanca, Don Juan ar fi avut însă și viziunea unei alte lumi liberate de teroarea misterului... În antichitatea elenică ar fi văzut pe Galatea fugind printre sălcii, pe Frinea dezvelindu-se în fața Areopagului, și din spuma mării răsărind corpul alb al Anadyomenei a cărei goliciune n-a avut nevoie de pudoarea creștină pentru a stăpîni lumea antică. Moderna, rafinata și prețioasa Bianca, după atîtea veacuri, leagă firul tradiției și, de nu rîvnește la goliciunea formelor, rîvnește totuși la goliciunea sufletului, la dreptul de a exprima în cuvinte clare gîlgîitul dorințelor ascunse. Ea este poate exemplarul unei noi feminități pe care o putem aprecia în chip felurit, după concepții felurite, dar n-o putem tăgădui. E un semn al vremii pe care să-l fixăm la timp deoarece, în curînd, va alerga prin toate vămile lumii, iar omenirea cucerită îi va ridica statui încununate de trandafiri...

Bianca e una din fațetele literaturii scriitoarei. Stăpînită de un suflet antic, ea nu este totuși o Tanagrină deoarece severitatea lipsește grației ; e mai mult o statuetă Myrină căreia coroplastul i-a întipărit o suavă senzualitate. Literatura noastră nu cunoaște o creație feminină mai liberă, mai spontană în afirmația dorinții fără să i se poată aduce însă vina imoralității, cum nu s-ar putea aduce nici statuielor goale. Deși emoția estetică primează, Bianca ar pu-

tea totuşi ajunge punctul de plecare al unei literaturi libertine întrucît, de la artă la factură, lunecarea e uşoară : mai sigur, va deveni punctul de plecare al unei feminităţi în care dorinţa încetează de a fi un mister.

3. Lupta împotriva misterului feminin e adevărata formulă a literaturii scriitoarei... Bianca îşi dezveleşte numai tulburătoarea ei dorinţă, pe cînd celelalte eroine îşi dezvelesc sufletul întreg. Senzualitatea e o notă a unui suflet feminin cu mult mai complicat... În mijlocul unei literaturi de taină, opera scriitoarei e o scufundare violentă a principiului solar în colţuri de umbră. O sfîşiere, uneori o profanare chiar... Nimeni n-a proiectat pînă acum în literatura noastră o lumină mai orbitoare asupra sufletului feminin ca d-na H. B.-P., sub a cărei privire implacabilă bătaia inimii se descompune în mişcări palpabile, iar sentimentul e urmărit pînă în ramificările lui cele mai îndepărtate. Inima nu mai e peştera sacră a misterelor eleusine în care se cifrează riturile iubirii. Vălul s-a rupt şi, sub ochiul înfrigurat al spectatorului, apare gol mecanismul ceasornicului omenesc în jocul liber al rotiţelor. Dezvelirea e cu atît mai impresionantă cu cît mecanismul sufletesc e mai complex şi mai viu. Un suflet opac nu poate interesa ; numai viaţa şi mişcarea opresc atenţia... Eroina tipică a literaturii scriitoarei e în continuă mişcare cu un suflet vibrant în care iubirea se dezlănţuie în uragane, iar dezrobirea pîndeşte la orice cotitură a vieţii. Nimic nu e încă mai mişcător şi mai nobil decît acest zbucium peste care pluteşte suflul fatalităţii antice. Îi ierţi şi frenezia şi nevroza şi o mare duioşie şi milă ne cuprind în faţa condiţiei umane care, între două neante, a creat această sublimă frămîntare fără rost, ca o protestare împotriva liniştii eterne ce o aşteaptă...

Ne îndreptăm cu siguranţă spre feminismul integral, aşa că urmaşii noştri vor trăi sub regimul egalităţii totale.

Înaintea inevitabilului, ne închinăm. Sunt însă romantici ce-şi închipuie că numai în ziua cînd femeile vor avea toate drepturile îşi vor da seama de ceea ce au pierdut, întrucît podoaba lor cea mai mare era tocmai în neegalitate şi în lipsa de drepturi, şi cu farmecul fragilităţii au cucerit lumea. Vor cîştiga toate drepturile noastre, dar vor pierde unica armă a sexului lor : maiestatea slăbiciunii. Din ziua cînd cu toţii, fără deosebire, vom fi încordaţi spre aceeaşi bucăţică de pîine, stropită cu sudoare, omenirea va fi pierdut ceva din poezia feminităţii. Eroinele d-nei H. P.-Bengescu nu sunt totuşi feministe. Singura lor preocupare e spasmul inimii pe care urechea scriitoarei îl percepe şi îl descompune, în timp ce ochiul străbate pînă în adîncul sufletului lor, dezvelind jocul delicat al emoţiei. Ceva din taina feminităţii se scutură în aceste pagini de analiză incisivă. Deşi fără nici o legătură cu revendicările feminismului de azi, acţiunea literară a scriitoarei ar putea părea paralelă prin convergenţa scopului : despoierea feminităţii de atributul tainei. Dar şi aceasta poate e numai o iluzie romantică pe care o va risipi un viitor apropiat.

4. Unicul obiect al literaturii d-nei Hortensia Papadat-Bengescu e, după cum am spus, sufletul feminin în unduioasa lui mobilitate, în abnegaţie ca şi în trădare, în sublim ca şi în josnicie. De la o femeie nici nu ne putem aştepta decît la o literatură subiectivă. Pînă aici scriitoarea îşi urmează, deci, condiţia sexului. În locul lirismului obişnuit, mai găsim însă şi o rară putere de analiză. Literatura sa nu e exaltarea sentimentului, violenta reclamare a dreptului de fericire cu care ne-a deprins romantismul feminin ; nu e explozia lirică sau exuberanţa senzorială cu care ne-a învăţat Contesa de Noailles ; nu e langoarea vaporoasă, sensibleria rafinată şi discretă a unei palide literaturi lipsite de nerv şi de viaţă, ci apriga incizie a unui instrument de precizie în jocul complicat

al inimii feminine. Rigoarea interesului științific domină, într-o disecție în care sentimentele sunt urmărite pînă în cele mai depărtate aderențe, cu o rece pasiune de cercetător al adevărului... E o atitudine bărbătească, fără duioșie și sentimentalism, pornită din setea cunoștinții pure. Feminină prin obiectul studiului său, literatura scriitoarei este, deci, virilă prin procedeul riguros științific, prin ton și prin eliminarea dulcegăriei și a sentimentalismului.

Limitată la psihologia feminină, era firesc ca această literatură să se fixeze aproape exclusiv asupra iubirii, totuși nu într-un poem de dragoste, ci într-un manual. Nici un scriitor român nu ne-a dat o analiză mai incisivă a amorului cu toate perturbările lui de ordin fiziologic sau psihologic ; nici un scalpel n-a pătruns atît de adînc în bătaia inimii feminine. Efectele amorului sunt studiate și zugrăvite în varietatea și mobilitatea lor. Cauza rămîne însă în întunerec, ca un îndepărtat pisc troienit sub zăpezi eterne, ca un mister insondabil. De unde vine amorul ? Din ce regiuni inconștiente își revarsă forța lui conștientă de sine, victorioasă și nimicitoare ? Problemă nedezlegată. Din opera scriitoarei îi reiese fatalitatea implacabilă și impresionantă ca toate forțele absurde ce nu cunosc legi și nu-i dau cheia tainei ; un principiu generator de care cercetarea nu se poate atinge. Științifică prin caracterul ei analitic, în ceea ce privește cele mai îndepărtate efecte ale amorului, opera scriitoarei devine o exaltare lirică cînd se apropie de forța misterioasă și infailibilă din care se naște... Literatura noastră nu cunoaște pagini mai patetice decît paginile din *Pe cine a iubit Alisia ?* în care simțim fiorul fatalității ce învolburează inima omenească în jocul puterilor oarbe și nemiloase. Privit ca o fatalitate necontrolabilă și mistică, amorul scapă de epitetul moral al lucrurilor ieșite din liberul arbitru. Calificația devine o zadarnică preocupare omenească de a cataloga forțele naturii în cutiuțe determinative. Cînd amorul se dezlănțuie, nu răspundem de venirea lui : suntem victime inocente ; bun sau rău, sublim sau josnic, el iese din genunea puterilor latente pentru a-și împlini rolul lui creator și destructiv...

O concepție măreață prin amploare și vehemență, care nu răspunde însă decît marilor pasiuni. Scoborîtă în lumea măruntă, o astfel de concepție poate deveni legitimarea comodă a unor libertine variații sentimentale, ascunse sub haina largă a fatalității. Eroinele scriitoarei au însă sufletul mare ; simțim în ele pasiunea venind din zări necunoscute, crescînd, umflîndu-se și cotropind... Spectacol măreț și impresionant în fața căruia măsurile noastre se culcă la pămînt, supuse și înălțuite...

O operă de artă este o forță stăpînită. Talentul scriitoarei este o forță și prin concepția grandioasă a amorului ce se ridică pînă la pasiune fatală și printr-o putere de analiză unică. Îi mai rămînea acestei forțe să se realizeze în măsură și în economie ; îi mai rămînea stăpînirea de sine. Numai cînd închizi forța în gestul cel mai simplu și înăbuși efortul în atitudinea cea mai naturală, izbutești să realizezi armonia fără care o operă de artă nu poate fi durabilă.

5. Piesa de teatru *Bătrînul* își va preciza valoarea dramatică prin optica scenei ; nu e, dealtfel, lipsită de nesigurante tehnice ce se vor fixa însă în momentul reprezentării. Dincolo de legile teatrale ce impun, de pildă, suprimarea unui act [1] și stabilirea echilibrului între acțiune și figura bătrînului, care o domină fără a o conduce direct, opera scriitoarei e o creație cu o adîncă viață interioară, asupra căreia ne putem opri de pe acum.

Nici un scriitor nu părea mai concentrat asupra lui însuși, mai absorbit în incizia propriului său suflet, încre-

[1] S-a suprimat la reprezentație (n.a.).

gistrînd cu precizie bătăile inimii, dorința senzuală a Biancei, uraganul pasiunii fatale a Alisiei sau fluxul dragostei contrariate a Manuelei ; nici un scriitor nu părea mai ațintit asupra unicului fenomen al iubirii, misterios în rădăcinile lui, dar precis și tumultuos în efecte. Observația scriitoarei sondează subconștientul în fascinația ochilor aprinși de obsesia posesiei în noaptea instinctelor ce ne împing dincolo de criteriile morale. *Bătrînul* frînge totuși firul inspirației subiective, întrucît scriitoarea sare în afară, fixînd o umanitate diferită și multiplă ; strîmbătura dragostei pe care n-o văzuse pînă acum, ambiția și spiritul dominator ce nu respectă nimic, stîrpiciunea sufletească, viciul și frivolitatea, resemnarea învăluită în demnitate și în refugiul unei afecții filiale și, mai ales, strălucita intelectualitate a Bătrînului în jurul căruia omenirea cealaltă mișună, meschină și inutilă...

O ființă vie a intrat în literatura noastră prin apariția lui Luca Delescu, a Bătrînului. Un om cu o puternică viață interioară și cu o netăgăduită realitate, care trăiește și prin bogata sevă a omenescului și prin precizia gestului mărunt care particularizează ; un individ prins în cătușa unei tragice celule și a unor contingențe jignitoare, dar și un simbol al unei umanități superioare... Un savant, un descoperitor, fixat deasupra eprubetei miraculoase în care se zbat posibilitățile de mîine. Un maniac, ursuz și ironic, care, din întunericul laboratorului său, răspîndește lumina ; un creier puternic organizat cu un fel original de a vedea incisiv, cu o lipsă de sensibilitate familială împinsă pînă la aparența inumanității, uman și slab însă față de Gina, cu toate apucăturile lui brusce și cu toată vorba lui în fațete ironice.

Bătrînul este înăbușit în mijlocul unei familii balzaciene : o nevastă, expulzată de mult din viața lui sufletească, cu resturi de frumusețe și de o trivialitate compactă ; o fată, căutînd în aventură un bărbat ; o alta

declasată printr-o căsătorie inferioară ; un fiu redus la o viață de mici expediente și, în sfîrșit, fiul mai mare, înzestrat cu talent și ambiție politică, unul din stăpînitorii zilei de mîine — în tot, o mică lume de aprigi interese, de clevetire și de ură ce se lovește de zidul impasibil al Bătrînului, haită ce mîrîie, dar nu mușcă, avînd încă respectul instinctiv al mîinii ce-o hrănește.

La o scriitoare deprinsă numai cu analiza subiectivă a fenomenului iubirii și pentru care lumea dinafară părea că nici nu există, izbește o putere de observație atît de felurită... De la silueta feciorului Frantz, ironic cu unii și respectuos cu alții, și pînă la puternica personalitate, masivă și impunătoare, a Bătrînului avem o gamă variată a umanității turnată în tipare modelate cu o mînă sigură. Jean, Cleo, Fred, Codea, Maria, Frangulea — strîmbe crîmpeie de natură omenească, degenerați rafinați ai civilizației, sau simpli calibani păroși, aventurieri lipsiți de simțul moral sau simpli imbecili — au primit totuși în graba apariției lor, germenele vieții. Viața se amplifică și mai mult în Dinu Delescu — dospit de ambiție, lucid, feroce, fără scrupule, cuceritor, — și triumfă, complexă și bogată, în Bătrînul.

De natură senzorială, literatura română trăiește din simțuri : în Sadoveanu din văz, în Caragiale din auz. Prin sămănătorism și poporanism ea s-a limitat voluntar în lumea instinctelor tînjind într-un pesimism brutal, fără floarea fină a intelectualității. Instinctele ne conduc poate pe toți, dar, la oamenii culți ele se filtrează prin straturi suprapuse ce le deviază și le îndulcesc.

În mijlocul tendinții obștești spre primitivizare, literatura scriitoarei se distinge prin rafinare și intelectualizare ; pornește de sus și se îndreaptă în sus ; e floarea unei civilizații coapte. După ce ne-a dat analiza cea mai riguroasă a nevrozei feminine cu subtilități pe care literatura noastră nu le-a mai cunoscut, ne dă acum sinteza Bătrînului

care, din modestul lui laborator, împrăștie belșugul unei adînci vieți interioare, nu numai prin gînduri ce se gravează în formule definitive, ci și prin tăceri pline de înțelesul solemn al cugetării ce plutește întotdeauna în jurul celor preocupați de înalte speculații intelectuale.

În sumbra galerie a *Bătrînului*, în care se destinde o gamă atît de variată a omenescului, de la instinctul gîngav al lui Codea pînă la superba intelectualitate, rece și ironică, a Bătrînului, mai e și o luminoasă și suavă pată de poezie feminină. Alături de Celo, Maria, d-na Raliu sau de bătrîna Delescu, mai e și liliala Gina, ființă crescută la adăpostul laboratorului părintesc, cu lumina lui dulce și filtrată, în mijlocul gravelor preocupări ale omului de știință, în afecția distrată a tatălui bătrîn. După zbuciumul căsătoriei dezamăgitoare, o retragere voluntară, fără zgomot și fără despărțire, în laboratorul socrului — al Bătrînului — în a cărui umbră, printre fiole și precipitate, fragedа plantă a feminității nu-și pierde însă din poezie ; nu se virilizează sub șorțul alb, nu se înăsprește în contactul zilnic al naturii nesimțitoare, nu devine nici pretențioasă, nici prețioasă, ci rămîne lilială în atitudinea grațioasă a unei femei dornice de a ști și fără mîndrie pentru ceea ce știe, pupilă spirituală, plină de docilitate față de înalta personalitate a tatălui ei sufletesc.

Piesa își descrie traiectoria într-o direcție ce nu revoluționează tradiționalul conflict dintre bărbat și femeie. Dinu vrea să-și recucerească nevasta ; din desperare, Gina frînge însă cercul obsesiei, evadînd într-o aventură fără poezie și fără indispensabilul element al sufletescului ; săvîrșește, astfel, ireparabilul printr-o acțiune discutabilă prin efectele ei asupra viitoarelor raporturi conjugale și mai discutabilă încă prin pata ce aruncă asupra frumuseții morale a Ginei. Fiica spirituală a Bătrînului, păstrată ca o floare presată între foile unui tom erudit, ființa dulce

ce-și făcuse din resemnare și demnitate unica-i armă împotriva violenței și răutății celor din jur nu putea cîrmi spre aventură decît prin impulsul acelei nevroze feminine, din care scriitoarea și-a făcut un domeniu de analiză, trecînd de măsurile și criteriile noastre... Gina se reîntoarce în laboratorul Bătrînului cu aceeași resemnare, dar ceva din demnitate și din poezie i s-a scuturat în aventura ei de o noapte care nu rezolvă nimic, deși o umbrește mult.

Piesa pare a fi aceasta, și chiar e aceasta, de ne mărginim la anecdotă și acțiune ; de fapt însă interesul nostru nu merge spre conflictul dintre Dinu și Gina, ci spre legătura spirituală dintre Bătrîn și Gina, un fel de adoptare sufletească împinsă pentru mințile vulgare pînă la suspiciune ; pentru noi, un admirabil exemplu de afectivitate electivă care, nețiînînd seama de obligațiile sîngelui, își trage substanța din miracolul consonanțelor sufletești. E între Gina și tatăl ei spiritual un flux de idei și de sentimente ; de o parte, o receptivitate grațioasă și docilă, iar de alta o nevoie de apostolat sub forma cuvîntului aspru în care tremură totuși dragostea conținută : e între dînșii solidaritatea afectivă a oamenilor pe care mediul vulgar i-a aruncat într-o singurătate studioasă ce ne face să ne gîndim la intervertirea legendei lui Oedip și a Antigonei... Nu un Oedip orb, rătăcind la brațul Antigonei pe potecile pline de leandri de la Colonos, ci un Oedip retras în laboratorul lui, de ușa căruia se lovesc ura și clevetirea familiei ; un Oedip înduioșător de cîte ori se pierde în „lume" pe urma Antigonei sale în prada instinctului de posesiune al unui om voluntar. Și cînd Antigona a găsit o soluție atît de neașteptată în aventură, Bătrînul își părăsește casa pentru a-și urmări fiica spirituală în alcovul unui clubman. Lumina minții nu-i mai servește la nimic, afecția fidelă și irațională îl duce instinctiv spre aceea pe care, nemaiputînd-o conduce, o lasă bucuros să-l conducă...

Prin viața interioară ce tremură în cele mai neînsemnate siluete ale acestei opere, dar mai ales prin vasta viață ce se revarsă din marea personalitate a Bătrînului, prin observație multiplă ca și prin analiza nouă a unei legături spirituale, prin atmosfera de intelectualitate și, îndeosebi, prin acea armonie între fond și formă și lapidaritate aforistică a cugetării, atît de neobișnuită în opera tumultuoasă și prolixă a scriitoarei, putem privi destinele necunoscute ale *Bătrînului* în convingerea indestructibilă a poetului antic : *„Nescio quid majus...“*

1920

6. După sforțări care în altă ordine de activitate omenească ar fi tăiat istmuri sau scobit tuneluri, *Bătrînul* a fost, în sfîrșit, jucat pe scena Teatrului Național cu o montare îngrijită, cu o interpretare excelentă — dar și într-o atmosferă de ostilitate acumulată prin anticipație pe care presa a reflectat-o apoi cu destulă fidelitate. S-au pus, dealtfel, și forme. Talentul literar al autoarei fiind pe deasupra oricărei negații sau revizuiri, i s-a accentuat chiar importanța ; am asistat, astfel, la recunoașterea unor merite literare, cu atît mai ciudată, cu cît venea de la oameni ce nu citiseră, probabil, nici *Ape adînci*, nici *Sfinxul*. Cum adorăm virtualitățile necunoscutului, cu o mînă cronicarii i-au aruncat flori prozatoarei necitite, iar cu alta i-au zăvorît porțile teatrului împotriva oricărei intrări. Prin zelul acestor apărători ai bunelor principii am aflat, astfel, de existența unor legi dramatice imuabile peste care nu se poate trece nepedepsit. Leghioana critică stă de veghe la aplicarea canoanelor aristotelice în numele cărora scriitoarea a fost trimisă la literatură unde nu umbrește pe nimeni și mai ales pe cei ce au, au avut sau vor avea vreo piesă de teatru. Nu ne stă în intenție de a contesta competința criticei noastre. Voind numai să-i exemplificăm starea de spirit. printr-un singur citat caracteristic. vom recurge la *România nouă* : „Dacă vreți, *Bătrînul* este ceva mai mult decît o piesă de teatru. Dar în teatru, ca și în orice altă manifestație caracterizată prin precizie, prisosul este tot atît de dăunător ca și lipsurile. În teatru se pășește pe lucruri solide, pe constatări legalizate și pe insinuări legitimate. Teatrul este scara ideală pe care o putem urca toată lumea deopotrivă cînd treptele îi sunt în bună stare. În fața primei trepte frînte, teatrul încetează.“ Iată sentința inexorabilă a d-lui Ion Minulescu, realistul viguros, dramaturgul clasic, indicat pentru orice severități dogmatice. Cum în poezie, ca și în fecunda sa operă dramatică, d. Minulescu reprezintă o scară ideală fără nici o treaptă frîntă, nimănui nu i se nimerea mai bine paloșul arhanghelului biblic la porțile dramaturgiei române [1]

La tot ce am scris odinioară despre *Bătrînul* voi mai adăoga cîteva observații sugerate mai mult de spectacolul criticei decît de cel al piesei. Cu toate că reprezint oarecum cultul unei tradiții milenare. mă văd deodată întrecut de unii confrați a căror tradiție nu depășește, în realitate, un pătrar de veac. Punîndu-se la studiul *Poeticei* a lui Aristotel și al *Artei poetice* a lui Boileau, confrații noștri își cîștigă din timpul pierdut printr-un exces de severitate. Teatrul devine dintr-o dată un corp rigid guvernat de legi fixe ; poetul versului liber vorbește în numele celor trei unități ; autorii de „reviste“ se arată riguroși cu ceasornicăria de precizie a operei teatrale. Incomodul creator de viață este, astfel, izgonit din templul artei dramatice de către cele din urmă vestale ale principiilor ermetice. Discuția trebuie limitată însă la o singură chestiune : este sau nu *Bătrînul* o lucrare teatrală ? — la care vom răspunde fără nici o ambiguitate : este și încă în așa grad încît do-

[1] Prin răspunsul trivial pe care l-a dat d. Minulescu acestei obiecții a dovedit că nu merita să i se facă. Sub aparențele unei atitudini occidentale. se ascunde adese o mentalitate specific autoctonă (n.a.).

mină literatura dramatică a anilor din urmă. Teatrul nu reprezintă numai o construcție aristotelică sau bernsteiniană, ci, înainte de toate, e creația tangibilă a vieții. Numai pentru a o face accesibilă publicului într-un spectacol mărginit, viața e turnată în forme definite de logica internă a genului. Regulele pot determina succesul unei piese de teatru, dar nu trebuie să impună oamenilor sorociți să cumpănească valorile în esența lor ; regula nu se poate substitui creației. Publicul o reclamă din economie intelectuală, dar, regretîndu-i lipsa, criticul nu se cuvine să-i recunoască tirania. Nu fără mirare, așadar, oamenii, ce erau datori să afirme primatul creației, s-au pus la adăpostul principiilor rigide ; cei ce reclamau libertatea shakespeariană sau erau în căutarea tuturor modernismelor s-au zăvorît în intoleranța tradiției. În fața minunii creației, am asistat astfel la coaliția tuturor forțelor latente sau conștiente ce se vor pune întotdeauna în calea izbucnirii la lumină a unui principiu nou și liberator.

Căci adevăratul miracol al teatrului este creația vieții. Toți criticii au simțit-o, în fond, în *Bătrînul*, și-au și afirmat-o după sîrma ghimpată a principiilor ; însuși d. Minulescu o recunoaște, deși numără cu atenție treptele scării ideale a teatrului și nici nu se putea tăgădui. De la gîngavul Codea, „ultimul vlăstar al Deleștilor", și pînă la „Bătrînul" Luca Delescu, de o intelectualitate atît de înaltă și cu o viață interioară atît de fecundă, umanitatea se revarsă în exemplare diferite și tipice, fixate în gesturi definitive. Oamenii aceștia trăiesc, nu sunt ficțiuni literare ; cu toate dimensiunile vieții, și puternic individualizați uneori numai printr-o singură trăsătură, sunt teatrali în cel mai înalt grad. Scriitoarea nu trebuie trimisă la literatură, cu flori ce nu acopăr spinii și resentimentele, ci reținută în teatru, unde o reclamă darul suprem al creației. După cum Bătrînul își povestește emoția în fața primului său copil în care pîlpîie minunea existenții, neînțeleasă aproape de mintea omenească, tot așa dinaintea *Bătrînului* resimțim aceeași emoție, ca dinaintea unei opere dramatice în care bate pulsul autentic al vieții. Făptura omenească trăiește, iată miracolul ! În fața lui, d. Ion Minulescu ar fi trebuit să se încline, uitînd pentru o clipă doctele principii în numele cărora își agită sabia de foc la poarta paradisului nostru dramatic.

Conflictul între Bătrînul și Gina, de o parte, și restul familiei, de cealaltă, e evident ; primii reprezintă o nobilă concepție de viață, închinată muncii, ceilalți sunt zoriții bunurilor materiale. Pornind de la distincția atît de categorică a acestor două lumi diferite, d. Rebreanu a încercat în *Sburătorul* o ingenioasă interpretare a *Bătrînului* : substituind oamenilor ideile, în locul unui conflict de persoane a văzut un conflict de concepte. De o parte, blocul vieții pure, spirituale, reprezentînd prin Luca Delescu și Gina, iar de alta blocul vieții materiale, reprezentat prin toți ceilalți membri ai familiei Delescu. Prin acest schematism simbolic se înlătură obiecțiile de ordin tecnic. Nemaifiind indivizi, rolul Bătrînului nu mai pare excesiv într-o acțiune la care nu participă efectiv. El se integrează cu Gina într-un singur erou colectiv. Actul întîi nu mai pare pletoric ; întreaga familie, multiplă și zgomotoasă, se reduce la un personagiu unic. Acești doi eroi simbolici și polimorfi se ciocnesc, astfel, într-o piesă de construcție solidă în care totul se aliniază spre bunul mers al ideei dramatice. La baza acestei interpretări e, desigur, un element evident, împins pînă la un schematism ce satisface nevoile arhitectonicii dramatice. Verificînd cu severitate scara ideală a teatrului, d. Minulescu va constata cu mirare că, sub mîna abilă a d-lui Rebreanu, *Bătrînul* și-a refăcut cele cîteva trepte ce i se părea că-i lipsesc ; marea valoare a piesei scriitoarei nu crește însă cu mult.

Actul al IV-lea al *Bătrînului* solicită oarecare observații. Nedumerită în actul I, zguduită in actul II, interesată în actul III, atenția publicului declină în actul ultim ; e un fapt peste care nu se poate trece. Situația Bătrînului e de asemenea felurit interpretată ; prezența lui în casa lui Lungeanu poate părea o deviare de la linia lui sufletească ; dorința momentană de a rămîne acolo îl micșorează ; șovăirea și prelungirea unei conversații aproape inutile în casa amantului Ginei pare nu numai antiteatrală, dar chiar supărătoare din anumite scrupule morale. E o atmosferă de echivoc și de risipire a interesului dramatic care trebuie înlăturată.

Mai puțin teatral prin însăși natura sa, actul al IV-lea e totuși cel mai poetic și mai omenesc din întreaga piesă. Deși o *restitutio in integrum* nu e o soluție dramatică, deoarece nu zguduie prin neprevăzut, este totuși soluția vieții însăși care se rupe, se înnoadă și se reia nesfîrșit. Viața e o cîrpeală, soluțiile definitive sunt rare, meșterul divin coase ceea ce desface, existențele cele mai solide se sprijinesc pe echivocuri și compromisuri. Lipsită de nerv dramatic, reîntoarcerea Ginei în situația ei anterioară este, deci, profund umană ; prin caracterul ei elegiac, este și profund poetică... Simțim inutilitatea gesturilor ; ne răzvrătim, voim să violentăm destinele. Zadarnic : apele încropite ale vieții ne așteaptă și ne întoarcem la vechile dureri, dureri cunoscute, și care le putem suporta mai lesne. Este în această reîntoarcere o melancolie impresionantă, melancolia împrăștiată de toate sufletele resemnate la destinul lor... La ce i-a servit Ginei gestul ei aventuros ? Nimic. Ia din nou drumul laboratorului lîngă Bătrînul ; viața o recîștigă în formele ei imutabile : cearta cu „cei de sus“ și agresiunea senzuală a bărbatului ei. Melancolie — și nimic nu se realizează mai greu pe scenă decît aceste situații statice de un potolit ritm interior. De aici și

risipirea atenției, ce se susține totuși atît de încordată în paginile cărții.

Venirea Bătrînului în casa lui Lungeanu aruncă un echivoc moral numai aparent, întrucît, în realitate, situația e profund omenească. Deprins cu lumea abstractă a gîndirii, Bătrînul e dezorientat în viața practică. Nu e din cei ce se opresc în pragul unor convenințe. Afecția lui pentru Gina îl aduce în casa aventurii de o noapte, unde nu vine ca un răzbunător sau chiar ca un sfătuitor, ci ca un om tîrît de o afecție unică și ideală spre a-și abdica voința în fragilele mîni ale Ginei. Extrem de delicată, situația e tratată cu mare abilitate. Omul nu știe ce să spună. O singură dorință îl stăpînește ; vrea să fie împreună cu Gina. Căile îi sunt indiferente. Ar prefera, desigur, să se întoarcă în laborator ; nu voiește totuși să exercite vreo presiune ; știința l-a dus la respectul desăvîrșit al libertății omenești. De aici, dialogul tangențial, digresiile, și acea piroteală pe loc ce au părut puțin teatrale, deși sunt izvorîte din situație. Îndărătul cuvintelor se urzesc hotărîrile printr-un determinism inconștient. Eroii își zic mereu „să mergem“ — și nu mai merg ; sunt două mari slăbiciuni ce-și călesc în comun o voință, fără a se influența unul pe altul, și cînd s-au hotărît, se întorc la brazda muncii lor părăsite o clipă, cu o nobilă și umană resemnare.

Prin reprezentarea lui, *Bătrînul* și-a împlinit numai prima etapă a destinului său ; îi dorim însă și alte etape mai glorioase. Alături de *Ion* al d-lui L. Rebreanu, prin viață, prin concepție și, pe deasupra, prin intelectualitate, *Bătrînul* e fructul unei literaturi intrate în maturitate.

1921

7. În nici una din lucrările anterioare, scriitoarea nu-și exprimă mai evident că în *Femeia în fața oglinzii* caracterul specific al talentului său : un roman în care nu se petrece nimic, în care traiectoria unui puternic sentiment de dragoste nu e înregistrată prin nici un semn vizibil. Procedeul din celelalte lucrări e împins la limitele lui ultime. Întreaga literatură, dealtfel, a scriitoarei e lipsită de organizare exterioară ; ea nu are hrana faptelor, singurele ce fixează atenția.

În epoca în care femeile vor să umple universul nu numai cu bătaia inimii, ci și cu zgomotul unei activități felurite, îndărătul operei scriitoarei, se zărește o siluetă feminină de după zăbrelele unei ferestre. Deși nu suntem în Orientul islamic, în țara cadînelor care nu cunosc din viață decît atît cît le îngăduie să vadă rețelele fine ale geamurilor, dar care zugrăvesc cerul cu desenurile halucinate ale dorințelor lor — din întreaga operă a scriitoarei noastre răsare aceeași femeie, încadrată în rama zăbrelelor, mistuită în nostalgii irealizabile, care, din locul ei obscur, toarce firul neistovit al dorințelor, umple văzduhul cu imaginile simțurilor flagelate, așteaptă momentul evadării ce trebuie să vină din clipă în clipă și nu mai vine niciodată, tremură cu toată ființa-i la o șoaptă a vîntului sau la un freamăt al ramurii ce se lovește de geam și, plănuind revoluții universale, se resemnează la inacțiune în colțișorul ei uitat. Gîndul face ocolul lumii, dar, după ce a aprins, cu torța-i uriașă stelele cerului, incendiind zările, el se întoarce apoi în dosul gratiilor ferestrei, condamnat să se mistuie în sine — Sfînt Antoniu ce-și populează chilia pustie cu demonii nervilor chinuiți de ispită și de lipsuri.

Deprinși de a privi și considera viața numai la lumina faptelor, nu ne putem închipui că în inima ce bate îndărătul unei perdele se pot petrece tragedii mai aprige decît

în arenele lumii și că sub bolta frunții se pot întîmpla ciocniri și cristaliza forme spirituale mai fecunde decît cele materiale. După cum în viața publică atenția merge spre forță, spre gest și nu spre idee, tot așa și în literatură se îndreaptă spre fapte și acțiune. Am protestat și altă dată împotriva acestei pretenții nelegitime : fapta este de cele mai multe ori expresia unor idei mediocre și de o valoare imediată ; deasupra ei sunt și idei a căror noblețã, cu toată aparența lor de inutilitate, stă în a nu fi deformate prin traducere directă în act, ci în a se avînta în speculații de care pot atîrna destinele lumii. Literatura ideologică își reclamă, deci, drepturile de existență și chiar de superioritate. O astfel de literatură e întreaga operă a scriitoarei și, mai ales, *Femeia în fața oglinzii*, goală de orice acțiune, dar bogată în ideologie pasională.

Calitativ, literatura d-nei Hortensia Papadat-Bengescu este privită ca o literatură lirică, așa că de noțiunea ei se leagă toate rezervele, cuvenite lirismului și, îndeosebi, fenomenului confuziei genurilor literare. Natura acestui lirism este însă atît de particulară, încît merită să-i hotărîm notele specifice.

Trecînd dincolo de domeniul sentimentalismului feminin, lirismul scriitoarei e lipsit de duioșie, de melancolie și de acea tonalitate vagă și dulce a romantismului. De după zăbrelele simbolice ale vieții, inima scriitoarei nu bate în ritmul satisfacției, ci în zvîcnirea violentă a silei ; printre rețele, imaginația fuge spre cucerirea himerii și, după ce a făcut ocolul tuturor posibilităților, se reîntoarce în neantul inițial, prefăcîndu-și exaltarea în amărăciune. Nici o rezervă și nici un echilibru în entuziasm ca și în desperare, ci o completă uitare de sine, o forță emoțională care, putînd întoarce universul pe axa lui, se mulțumește totuși de a măcina în gol.

Era fatal ca această dezlănţuire pasională să atragă după sine o formă tot atît de impetuoasă ; ritmului intern trebuia să-i urmeze ritmul extern cu o vehemenţă verbală, egală vehemenţei sentimentului. Într-o astfel de literatură de presiune înaltă, fenomenele sufleteşti depăşesc rigoarea legilor comune. Exaltarea nu are numai caracterul pasional atît de firesc unei senzualităţi nerealizate, ci se menţine cu aceeaşi incandescenţă şi în împrejurări mai modeste. Ţintuită după zăbrelele vieţii, inima nu arde numai pe rugul amorului imaginar, crescut de vînturile dorinţelor, ci se susţine şi pe rugul unei sensibilităţi ce freamătă la orice adiere. Silită la inactivitate în dosul obloanelor realităţii, ea e în activitate continuă. Ecourile din afară o răscolesc ; sîngele curge năvalnic, dînd impresiei o mişcare iniţială grăbită. Prin spaţiile înguste ale zăbrelelor vin zvonurile lumii pentru a sufla peste bieţii nervi ai lirei umane cu o egală intensitate ; lucrurile mari, ca şi cele mici, produc aceleaşi reacţiuni, de unde şi lipsa de echilibru a acestei literaturi în care nu există planuri, ci totul se aruncă deodată în flacăra devoratoare a unei sensibilităţi exagerate.

8. De s-ar mărgini numai la panlirism, literatura scriitoarei n-ar cîştiga totuşi decît în intensitate şi, în fond identică, nu s-ar diferenţia de întreaga producţie lirică atît de abuzivă prin invazie în toate domeniile. Adevărata ei originalitate stă însă în asocierea lirismului cu un rar spirit analitic. Pentru umanitatea comună senzaţia se dezvoltă cu atît mai slobod, cu cît iese din sfera ochiului atent, pe cînd observată, îşi scade din amplitudine. Analiza e, de obicei, un ferment de descompunere a acţiunii şi, împinsă la exces, zdruncină şi liberul joc al activităţii emoţionale. Din moment ce sunt fixate, raţionate şi analizate, frica, ura, iubirea, de pildă, îşi scad din energia forţelor oarbe. Stendhal, cel dintîi, a ridicat totuşi la o valoare de principiu darul său personal de a intensifica acţiunea sentimentului prin observaţie, adică tocmai prin ce ar fi trebuit să o paralizeze. Scriitoarea e şi ea din rasa stendhaliană a analiştilor ce-şi măresc viaţa sentimentală prin colaboraţia analizei. Rar, şi la noi unic, fenomenul îi acordă o originalitate precisă. Lirismul nu rămîne numai în faza simplei exaltări, nu e numai extaz sau imprecaţie, nu exprimă numai revoltă sau adoraţie, nu e o forţă elementară şi inconştientă, pornită dintr-o sensibilitate vibrantă şi dintr-o bogăţie de impresii ce se succed vertiginos, întrucît, oricît ar fi de grabnică succesiunea, în crupa senzaţiei stă înfipt, sigur de sine, spiritul analitic care o conduce, o amplifică, îi înregistrează minuţios traiectoria şi, după mistuirea finală, îi perpetuează amintirea. Asocierea celor două forţe duşmane, emoţia şi analiza, dau literaturii scriitoarei un caracter patetic de luptă şi fac din fiecare pagină o bucată de lavă în care s-a solidificat, după multă trudă, forma unui sentiment. Prezentă încă din primele pagini ale *Apelor adînci*, această asociere a ajuns la virtuozitate în *Femeia*, în care analiza strînge de aproape senzaţia, urmărind-o pînă-n cele mai profunde cute ale sufletului. Nimic din literatura română nu egalează bogăţia de impresii şi ascuţimea observaţiei din capitole ca *Voluptate*, unde extazul este analizat simfonic, ca *Basme*, unde amorul devine o forţă creatoare de mituri sau ca *Agonie*, unde dezorganizarea sufletească, în urma unei brusce despărţiri, este fixată în cele mai precise amănunte fiziologice. Cum nu tinde spre creaţie obiectivă — în afară de *Bătrînul*, asupra căruia ne-am oprit — opera scriitoarei se defineşte, deci, prin asocierea unui lirism violent cu o analiză incisivă. Remarcabilă prin intensitatea fiecărei din aceste calităţi, ea devine şi ferm originală prin împerecherea lor.

9. Literatura scriitoarei displace diletantismului care, deprins de a găsi în artă o plăcere directă şi uşoară, se retrage de la primul contact cu sîrma ghimpată a stilului

şi, în loc de a-şi recunoaşte nepregătirea, se pune la adăpostul principiului sforţării minime ; ceea ce s-a scris atît de trudnic şi cu o elaboraţie atît de prelungită, trebuie înţeles dintr-o dată, fără încordare. Calitatea supremă a artei devine, astfel, claritatea, iar măsura de judecată, mintea leneşe ce nu caută în lectură o ascensiune, ci un repaos comod. O concepţie atît de primară nu poate decît duce la scoborîrea operelor de artă la nivelul sensibilităţilor estetice mediocre. Perceperea prin simpla prezentare a obiectului artistic nu e, aşadar, un criteriu serios de valorificare chiar şi în arta ce s-ar părea că cere mai puţină pregătire. Dacă prezumţia criticei de a judeca spontan e destul de comună în muzică sau în pictură, deşi presupun o iniţiere tecnică, ea e aproape universală în literatură, pentru înţelegerea căreia toţi cred că ajunge o instrucţie elementară. Generalizarea unei astfel de credinţe va determina, desigur, un proces de degradare a artei. Nu vorbim, fireşte, în numele ermetismului absolut ; scara manifestărilor artistice este imensă şi, după cum nu recunoaştem percepţia imediată ca un criteriu de valorificare, tot aşa nu recunoaştem nici contrariul. Învăluind lucrurile cele mai simple în văluri dese şi solicitînd colaborarea continuă a unei sforţări intelectuale pentru a străbate neguri inutile, ermetismul sistematic purcede din nevoia mascării insuficienţei emoţionale şi, oricum, slăbeşte intensitatea efectului artistic. Bucuria greutăţii învinse este, negreşit, o satisfacţie apreciabilă, dar calitatea ei nu-i de ordin estetic, aşa că poate fi o compensaţie fără a fi şi un echivalent. Între arta ermetică şi arta pentru toţi există o infinitate de puncte de tranziţie ; principalul e să nu gradăm operele de artă după efortul de percepţie. Cum valoarea unora se defineşte uşor şi pentru oricine, pe cînd a altora cere o pregătire şi un contact mai susţinut, trebuie să ne modelăm criteriile după realizări şi nu după convenienţe, şi, dinaintea obstacolului să nu ne luăm atitudini nega-

tive, formulînd judecăţi după simple aspecte stilistice pe care nu avem chemarea de a le rezolva.

Oricît ar fi de complicată, problema stilului e dominată de principiul armoniei dintre fond şi formă. Nu există deci „un stil“, ci mai multe şi, raportîndu-l la om, marele naturalist nu l-a redus la unitate, ci, dimpotrivă, i-a acordat o infinitate de forme după felurimea manifestărilor sufletului omenesc. Claritatea este, negreşit, unul din postulatele generale ale oricării expresii artistice, dar e departe de a fi un criteriu şi, mai ales, de a se confunda cu simplismul verbal. Stilul trebuie să urmeze ritmul mişcărilor sufleteşti, aşa că nu are o valoare absolută, ci numai una relativă prin raportare la fond. La lumina acestei legi ne schimbăm unele puncte de vedere : clar, sobru, cu aparenţe de echilibru, stilul poate fi, în realitate, dezarmonic, de nu corespunde ritmului intern, şi, dimpotrivă, Anatole France constată că scriitorii mari — Shakespeare, Tolstoi, Rabelais sau Balzac — scriu rău, depăşind legile obicinuite ale stilului. De fapt, e numai o iluzie : violenţa de imaginaţie a lui Shakespeare nu se putea exprima decît printr-un stil saturat de lirism, de coloare, de abundenţă verbală ; minuţiosul spirit de observaţie al lui Balzac şi-a determinat în chip firesc forma notaţiei mărunte.

La lumina principiului relativităţii prin raportare la fond, problema stilului d-nei H.P.-B. se rezolvă de la sine. Abundenţa de senzaţii, dar, mai ales, puterea de incizie a observaţiei iau la această scriitoare proporţii ce-i condiţionează şi forma. Pletoric prin exces de adjective, supărător prin abuz de neologisme, obscur prin îngrămădirea notaţiilor, pedant prin ştiinţism şi exuberant prin lirism — stilul d-nei H.P.-B. poate fi lipsit de calităţile obicinuite ale clarităţii şi sobrietăţii ; raportat însă la bogăţia fondului şi la ritmul sufletesc, e nu numai un *stil necesar*, ci şi unul *perfect*.

1921-1922 *Critice*, VII, p. 78-118

L. REBREANU

1. Înainte de *Ion*. 2. Formula literară a romanului *Ion*. 3. Tipul lui „Ion". 4. Tipul voliţional în literatură. 5. *Ion* şi sămănătorismul. 6. Simplificarea tipului lui „Ion". 7. Obiectivitatea. 8. Concluzii

1. Am înregistrat de multe ori fîşîitul primului zbor al atîtor talente literare cu emoţia pe care o trezesc întotdeauna virtualităţile ; deşi de altă natură, romanul *Ion* ne trezeşte o emoţie tot atît de puternică. Ajuns la o relativă situare literară, prins în celula unei formule de artă şi de viaţă, implicit istovit prin blestemul unei legi psihologice şi al unei atmosferi morale ce înăbuşe timpuriu activitatea literară a scriitorilor noştri — d. Rebreanu s-a recules într-o muncă de mulţi ani, adunînd în tăcere enormul material al amănuntelor imponderabile pentru a ne prezenta o operă masivă ce fixează o personalitate şi un gen literar. Într-o epocă grăbită şi frivolă, gestul impune : în locul suavei priveliştii a îmbobocirii talentului avem spectacolul aspru al maturităţii încordate într-o sforţare supremă.

Nevătămătoare, sinceritatea retrospectivă devine nu numai posibilă, ci şi obligatorie, aşa că momentul solemn al recunoaşterii lui *Ion* ne dă putinţa afirmării neprevederii lui. Din germenii modeşti ai unei literaturi caracterizate, dar sterile şi inestetice, nu se putea bănui revărsarea unei vieţi atît de bogate într-o compoziţie atît de vastă şi de

armonică ; în colectarea amănuntului inexpresiv şi trivial din *Golanii*, nu se putea bănui multiplicarea lui în aşa proporţii încît să ne dea realitatea în toate dimensiunile ei prin acţiunea unei mari forţe creatoare. Realismul scriitorului ţinteşte spre viaţă fără s-o poată ajunge ; i se recunoaşte intenţia odată cu insuficienţa ei. Legitim în sine, dar nevalorificat în complexul creaţiei, amănuntul rămîne un element mort şi indiferent ; netransfigurat prin artă, mediul zugrăvit nu-şi pierde caracterul său respingător. În cultivarea infinitezimalului, distingem o tendinţă estetică fără nici o indicaţie asupra amploarei şi realizării ei ; renunţînd alteori şi la realism, d. Rebreanu renunţă şi la avantagiul unei concepţii, legitime totuşi : aşa, de pildă, din *Cadrilul* se desprinde o lume caricaturală, neobservată şi convenţională, ca o sfidare adusă nu numai unui trecut laborios, ci chiar şi seriozităţii profesionale ; mărginindu-se la mediocritatea unei povestiri cursive, emoţia reală a *Calvarului* nu se urcă nici ea pînă la artă...

Din această operă legată în linie generală de amănuntul umil, netransformat prin artă în viaţă circulantă, iar uneori lunecînd ca o protestare într-un convenţional fără fantezie — se desfac două nuvele de război, semnificative prin atitudine şi viguroase prin desen şi concepţie ; în *Catastrofa* avem psihologia renegatului ardelean aruncat în vîltoarea războiului mondial, care, dealtfel, nu e un renegat principial şi feroce, ci un om împins pe clina dulce a vieţii comode de spiritul de supunere şi din lipsa de combativitate. Pus în faţa problemei războiului, îi găseşte o rapidă soluţie în împlinirea datoriei ; se luptă, deci, conştiincios în Serbia, în Galiţia, în Polonia, acumulînd stele şi grade. Adus pe frontul italian, are o vagă licărire a conştiinţei de solidaritate a rasei pe care o înăbuşe însă sentimentul absolut al datoriei ; adevărata zguduire nu vine decît în momentul intrării românilor în Ardeal... E ameţit ; problema trece peste simplitatea lui naturală : ce se va face în clipa supremă ? Imaginea datoriei îi păleşte în

sufletul leal și obtuz ; în jur, unii camarazi se predau ; deși români buni, alții mor de glonțele fratern. Întîmplarea le dictează atitudinea, iar moartea îi seceră fără alegere. În timpul încăierării, mitraliera lui David Pop latră și ea neîncetat, fără să-i dezlege problema conștiinții chinuite ; cinci ore de-a rîndul mașina lui varsă moartea printre ai noștri, pînă ce, înșfăcat, în sfîrșit, de un ofițer român, David Pop abia poate murmura : *„Datoria... Frate... român...“* — „Ne omorîși cinci ceasuri cu mitraliera și acum ne zici că ești frate...“ se răsti ofițerul român, în timp ce cu patul puștii îi zbură creierii pe țeava mitralierii.

Lipsit de energie, cu un suflet obscur și vegetativ, David Pop nu e interesant prin dezbaterea conștientă a unei mari probleme sufletești, ci e reprezentativ prin simplitatea amorfă a anonimilor fără inițiativă în fața evenimentelor. Cu mult mai strînsă, mai sobră și de un realism ce deschide perspective în subconștient, este nuvela *Ițic Ștrul, dezertor*. Marșul prin zăpadă al căprarului Ghioagă și al soldatului Ițic Ștrul, cu gînduri și preocupări diferite, mila progresivă a românului, infiltrarea înceată a adevărului tragic în mintea ovreiului, fac din ei două fantome ce se măsoară și se cercetează într-o încordată luptă de sentimente... E, în adevăr, în această zugrăvire, fără insistența analizei, dealtfel, o adîncire a mobilelor sufletești ce trece peste conștient în inconștient.

Două nuvele sunt însă numai două pietre, așa că pe o temelie atît de șubredă se ridică realitatea vastă și solidă a lui *Ion*.

2. Satirico-social în *Ciocoii* lui Filimon, sentimental în încercările lui Bolintineanu, idilic și armonios stilizat, printr-o concepție de viață și de artă, în ciclul lui Duiliu Zamfirescu, eroic în povestirile d-lui Sadoveanu, subiectiv și psihologic în *Dan* și în mai toate încercările din ultimul timp — adevăratul roman, realist prin metodă și epic prin

amploarea planului, se fixează, în sfîrșit, în *Ion* al d-lui Rebreanu. Nu e unic, desigur, nici în această privință, dar în încetul proces al literaturii noastre spre creația obiectivă este nu numai un popas, ci și o realizare definitivă.

În evoluția genurilor literare după necesitățile sufletești ale timpului, epopeea antică n-a supraviețuit întreagă în romanul modern, venerabilă oglindă al cărei cristal nu s-a conservat sub forma lui intactă, ci în nenumărate cioburi spre a perpetua în mic imaginea oglinzii inițiale. Amplă și îmbrățișînd destinele unui popor prin eroi reprezentativi, prin icoana crescută și exaltată a virtuților colective, epopeea antică ne-a dat vaste tablouri nu numai sociale, ci și naționale, cum sunt, de pildă, poemele homerice în care s-a cristalizat o întreagă civilizație. Celelalte urme ale timpului au putut dispărea, dar în dactilele aedului anonim se recunosc și acum o rasă și un mileniu...

Vremea a spart tiparul acestei literaturi eroice și cuprinzătoare, așa că din masa ei elementară s-a împrăștiat materia în fuziune a noilor sisteme. Epopeea s-a pulverizat, astfel, în subspeciile romanului modern, tinzînd spre amănunt și particular ; sfera s-a restrîns, intensificîndu-se ; specificul a luat locul generalului. Rar numai cîte un mare scriitor se încearcă să adune într-o sforțare uriașă țăndările oglinzii fermecate pentru a reflecta în ea un neam în stratificația lui complexă și o epocă : Balzac în ciclul *Comediei umane* sau Tolstoi în *Război și pace*. Lucrarea d-lui Rebreanu participă și ea la această sforțare de a lărgi cadrele romanului modern pînă la epopee.

Ceea ce impresionează în primul rînd în romanul scriitorului nostru e tocmai evadarea din cătușele unei formule înguste și particulare ; e intenția de a îmbrățișa larg nu numai o clasă socială, ci toate stratele vieții românilor din Ardeal. Prin importanța punctului de plecare, prin metoda și prin realizarea unui plan atît de vast, romanul

d-lui Rebreanu e tolstoian, așa că, pentru modesta noastră literatură, este echivalentul nemuritorului *Război și pace*, procedînd prin aceeași adunare neistovită de amănunte, prin aceeași risipire a observației, împinsă pînă la împrăștierea atenției, prin aceeași vigoare de creație obiectivă, prin același haos de episoade ordonate totuși în tainice corespondențe, prin impresia de nelimitat ; romanul începe și se sfîrșește arbitrar, modestă porțiune dintr-un șuvoi ce vine și se duce spre destine îndepărtate ; simțim zbuciumul vieții nemărginite ; limitarea e hotărîtă numai de necesitățile noastre sufletești ; dincolo de pagina ultimă a cărții viața continuă prin propriile ei virtualități... Prin ruperea cordoanelor ce leagă creația de creator avem impresia unei lumi reale, mobile, care trăiește prin sine după principii interioare și fatale și fără o finalitate demonstrativă. *Ion* e cea mai puternică creație obiectivă a literaturii române și, cum procesul firesc al epicei e spre obiectivare, poate fi pus pe treapta ultimă a scării evolutive. Deși toate genurile sunt îndreptățite, în marginile lor susceptibile de perfecție, se pot totuși determina între ele raporturi și clasificări. Peste toate domină criteriul suprem al creației vieții. Viața e un fenomen valorificat prin sine și fără alt scop : știința nu i-a descoperit pînă acum nici o finalitate. Sforțarea ultimă a artistului este, deci, de a o crea în aceleași condiții de obiectivitate, ignorînd orice punct de plecare preconceput. Sub pretextul unei reproduceri mai exacte a vieții în tot ce are mai uniform și șters, iar în realitate dintr-o intenție satirică împinsă pînă la nihilism, naturalismul francez a lunecat uneori la reproducerea principială a banalității ; naturalismul rus a introdus „intenția" milei dintr-un sentiment de purificare morală, lunecînd, astfel, de la principiul obiectivității absolute din considerații respectabile poate, dar prejudiciabile creației.

3. În confuzia aparentă a unei materii haotice, se surprinde totuși destul de repede o mișcare centripetă ; în

pulberea figurilor secundare, se desface o figură centrală ce le grupează și le armonizează. Ion e axa solidă în jurul căreia masa amorfă se organizează. Din linia țăranilor lui Balzac dar, mai ales, ai lui Zola, Ion e expresia instinctului de posesie a pămîntului în serviciul căruia pune o inteligență suplă, o cazuistică inepuizabilă, o viclenie procedurală și, cu deosebire, o voință imensă. Știe voi tenace și aduna energiile difluente într-un singur fascicul. Nimic nu-i rezistă : în fața ogorului aurit de spice e cuprins de beția unei înalte emoții ; vrea să-l aibă cu orice preț ; dragostea devine și ea o armă călită în vîlvătaia focului ce-l încinge. Prinsă la mijloc, în epica luptă pentru pămînt dintre Ion și socru-său, Vasile Baciu, biata Ana e o tragică victimă. Omul nobil și milos dispare pentru a nu lăsa decît fiara. Cele două voințe se încordează în sforțări uriașe ce ar fi meritat un obiect mai vrednic decît cei cîțiva bulgări de pămînt, simbol al supremei zădărnicii omenești.

Ion este expresia violentă a unei energii ; subordonîndu-și mecanismul complicat al sufletului unui singur impuls, este un tip unitar ; în limitele ideației lui obscure și reduse, e un erou stendhalian în care numai obiectul dorinții e schimbat, pe cînd încordarea, tenacitatea și lipsa oricărui scrupul moral rămîn aceleași. Julien rîvnește, cu toate resursele energiei sale plebee, la o bruscă ascensiune socială ; feciorul Glanetașului rîvnește la delnițele lui Vasile cu foamea de pămînt a unei vechi sărăcii. Pentru amîndoi femeia e numai treapta necesară a unui scop suprem, un obiect cu valoarea unei simple vehiculări a energiilor spre posesiunea bunurilor pămîntești.

Într-un veac saturat de literatura volițională a lui Stendhal, conjugată cu ideologia nietzscheiană a forței, un astfel de erou intră în cadrul lui firesc. Cum suprema manifestare a vieții pare a fi acțiunea, privim o astfel de literatură ca cea mai apropiată de viață, aplicînd artei cri-

terii străine. Arta nu e cu necesitate exaltarea vieții, nu e un imn al voinții de a ajunge la cucerirea unui petec de pămînt sau a lumii întregi ; a voi e o condiție pentru continuarea speței umane ; dintr-un punct de vedere și mai înalt, *a nu voi* este expresia unei supremații intelectuale. În numele acestei supremații se poate protesta împotriva consacrării tipului volițional ca o formulă definitivă a adevăratei creații artistice.

4. Un om energic e folositor sie și societății, și, la rigoare, îl putem admite ca un factor indispensabil progresului, deși tot ce depășește măsura comună e un act mai mult de contemplație decît de voință. Acțiunea e numai punerea în valoare a cugetării. Chiar și sub acest raport s-ar putea, deci, susține superioritatea ideală a fenomenului intelectual asupra acțiunii.

A voi este, de obicei, a limita ; cu cît voința e mai energică, cu atît limitarea e mai violentă ; izolînd din fascicolul complicat al apetențelor elementul unic al dorinții, monomania este ultima expresie a voinții. Marii oameni de acțiune sunt niște mari izolați de restul vieții, pentru a se închide în obsesia unui singur gînd ; numai printr-o astfel de concentrare se pot descoperi continente noi sau spinteca istmuri. La bază, ca și la eroism, e un dezechilibru — adică distrugerea jocului armonic al funcțiilor sufletești prin creșterea anormală a unui singur factor. Acțiunea energică și trainică este semnul logic al pauperității intelectuale.

Arta ia viața așa cum e ; toate tipurile au dreptul la reprezentare, tipul volițional ca și cel reflexiv... Măsura importanței lui nu trebuie însă pusă în faptă, ci în cugetare, întrucît în sufletul speculativului nemișcat din scaunul său e mai mult zbucium și viață decît în sufletul eroului acțiunii.

Redus la un instinct puternic, Ion e un om de voință și de acțiune ; agitîndu-se în dedalul complicațiilor pentru a pune mîna pe pămînt, este totuși mai inexistent sufletește decît contemplativul care, cu un braț de fîn sub cap, s-ar întreba despre enigma corpurilor cerești.

5. Romanul d-lui Rebreanu reprezintă realizarea integrală a idealului sămănătorist. Ceea ce n-au reușit să ne dea tendința agresivă și lirismul romantic al acestei școli literare, ne-a dat realismul viguros al d-lui Rebreanu : epopeea țărănimii noastre, prinsă în celula vieții unui sat ardelean. Rurală, prin situare, nu e încătușată totuși în atitudinea unei formule excluzive, ci își lărgește cadrele, înglobînd și pe conducătorii imediați ai poporului : învățătorul, „domnul părinte", avocatul candidat la deputăție, tînărul poet, luptător naționalist. Ascensiunea nu merge mai departe — dar și în aceste limite modeste e destul loc pentru jocul slobod al factorilor esențiali ai românimii de dincolo — și pentru a nu ne da impresia decapitării voluntare pe care ne-o da literatura sămănătoristă. Lipsită, dealtfel, ca și sămănătorismul de orice ideologie, de orice preocupare pur artistică, de latura speculativă și analitică, epopeea scriitorului nostru o domină și prin lărgirea concepției și prin vigoarea constructivă de adunător de materialuri pentru piramide faraonice, dar, mai ales, prin acea obiectivitate fundamentală care o scoate din inferioritatea literaturii de luptă, înălțînd-o pe treapta unei creații fără cauze eficiente și finale vizibile.

6. În psihologia eroului principal scriitorul a întrebuințat simplificarea artei clasice, întrucît Ion e redus, în realitate, la un singur instinct, tot așa după cum eroii lui Molière se cristalizează în jurul unei singure pasiuni. În cele mai însemnate creații ale lui, Balzac a accentuat și mai mult procedeul la adăpostul viziunii sale unice ; bogăția neegalată a amănuntului susține enormitatea caracterelor. Concepția nu este însă în spiritul adevărului și nici în linia naturalismului. O pasiune unică e un caz rar, pe

cînd arta trebuie turnată în tiparele multiple ale vieţii. Abatere nu numai de la generalitate, singularizarea prejudiciază şi interesului dramatic deoarece, într-un suflet dominat de o singură pasiune, nu mai sunt cu putinţă ciocnirile. În Harpagonul lui Molière conflictul dintre avariţie şi dragoste e încă posibil ; în monomanii lui Balzac, pasiunile sunt excluzive. În sufletul lui Ion există o luptă între „glasul pămîntului", şi „glasul iubirii", dar forţele sunt inegale şi nu domină decît succesiv. La început Ion e lipsit, deci, de interesul unei lupte : „glasul pămîntului" îl stăpîneşte şi în faţa lui totul tace ; numai la urmă i s-a adăugat şi „glasul iubirii". Ajungînd la stăpînirea pămîntului dorit, Ion se umanizează devenind un om ca oricare altul care poate iubi pe Florica fără ca dragostea să contrarieze marea şi unica pasiune a vieţii ; dacă prin succesiune s-a eludat nu numai conflictul, ci şi adevăratul interes dramatic, unitatea lui sufletească îi dă proporţii impunătoare : simplu, frust şi masiv, el pare crescut din pămîntul iubit cu ferocitate, aşa că, prin gesturi voluntare şi tenace, condiţia lui umilă se topeşte în imensitatea simbolică a unei creaţii ctonice.

7. Obiectivitatea neclintită a scriitorului îi subliniază şi mai mult realitatea. Nici o atitudine : eroul merge pînă la crimă pentru a se umaniza apoi în liberul joc al unor acţiuni pe care nu le comandă, nici o intenţie sau rezervă ; e o forţă ce se destinde prin virtutea legilor ei interioare. Scriitorul n-o înfrînează, nici n-o accelerează ; nicăieri nu simţim opera unei mîini febrile...

Cu aceeaşi supremă indiferenţă sunt tratate şi celelalte figuri secundare : învăţătorul Herdelea, popa Belciug, Ana, Florica, Titu, Vasile Baciu, Pintea, Zăgreanu, Grofşoru şi toţi ceilalţi, atît de numeroşi şi de individualizaţi, suflete simple şi unitare care se desfăşoară din imboldul resortului lor intern, în acţiuni morale sau imorale, fără preferinţă şi fără nici un accent de simpatie sau de antipatie.

Impasibilitatea scriitorului în faţa vieţii devine şi mai impresionantă în faţa marelui act al morţii. Sinuciderea lui Avrum şi a Anei, moartea lui Dumitru sau a lui Ion, sunt povestite cu o indiferenţă atît de totală încît egalează indiferenţa naturii înseşi în faţa fenomenelor biologice. În această epopee, interesantă mai mult prin amploarea totului, sunt, aşadar, şi pagini ce vor cunoaşte solemnitatea antologiei.

8. Unei literaturi care abia acum începe să se înfiripe în elaboraţii mai subtile, chinuită şi fecundată totdeodată de o ideologie şi de o vibraţie nervoasă, de probleme de conştiinţă, vehiculată prin complicate procedee de analiză şi de stil, unei astfel de literaturi nerealizate încă definitiv, dar care se poate presimţi prin atîtea sforţări remarcabile, e o fericire că i s-a pus temelia solidă a acestei epopei ţărăneşti. Pentru a justifica trepidaţia nervoasă, dezordonata bogăţie de senzaţii, incomparabila putere de analiză, exuberanţa lirică, febrilitatea intelectuală a literaturii d-nei Hortensia Papadat-Bengescu — de pildă — trebuia să arătăm alături blocul granitic, solid al lui *Ion*.

1920

Critice, VII, p. 119-132

LUCIAN BLAGA

1. Forma aritmică. 2. Insuficiența lirismului contemporan. 3. Senzația. 4. Comparația. 5. Simpla transcripție a senzației. 6. Imaginea integrală

1. Trecut prin poezia modernă vieneză, Extremul Orient ne-a dat un scriitor caracteristic. În evoluția poeziei române, d. Lucian Blaga reprezintă, desigur, un popas. Revoluția lui a fost totuși mai mult formală întrucît, ca totdeauna, aparențele au impresionat ; dispozitivul versului, ruperea bruscă a ritmului au zdrobit rezistența tiparelor învechite. Părînd suprema descătușare a formei poetice, versul liber mai avea de urcat o treaptă. După cum muzica modernă tinde să se emancipeze de principiul melodic, unii poeți vor să desfacă expresia poetică de expresia muzicală, deoarece în muzică văd numai un mod primitiv de exprimare a sufletului omenesc. Această disociere a unor elemente indisolubile poate duce totuși la rezultate interesante și, în orice caz, e o reacțiune explicabilă împotriva preponderenței muzicale în dauna fondului noțional. Cum ritmul evolutiv al artei e determinat de astfel de asocieri și disocieri, prin întrebuințarea consecventă a versului asimetric și aritmic d. Lucian Blaga a trezit mai mult interes decît prin însuși fondul poeziei sale.

2. În realitate, fondul e mai semnificativ pentru epoca noastră. Succesul exotismului extrem-oriental germanizat nu e o întîmplare, ci răspunde unei necesități estetice, așa că bătrînele literaturi răsăritene n-au făcut decît să activeze un proces în curs, căruia, printr-o judecată anticipată, i s-a dat numele de decadență. Decadența este însă o noțiune relativă ce nu se definește decît prin ceea ce a precedat-o și prin ceea ce i-a urmat. Determinată prin raporturi, ea are, așadar, nevoie de perspectiva timpului și e o problemă mai mult de istorie literară decît de critică actuală. Prin legăturile evidente cu epoca, preferăm s-o numim modernism, și sub această formă i se pot fixa unele aspecte ; fără a i se face nedreptatea condamnării definitive, n-ar fi exclus, de pildă, ca decadența de azi să pară posterității o epocă clasică. Din sămînța risipită a genurilor literare dizolvate s-ar putea să rodească în viitor alte subgenuri încît lirismul modern să răsară ca un punct sintetic.

Nota caracteristică a epocei noastre este insuficiența lirică. Nu ne lipsesc, desigur, poeții și nu asistăm, deci, la o criză de individualități, ci la procesul lent al descompunerii poeziei lirice. Intelectualizarea emoției spre care se îndreaptă poezia cea mai recentă este, de fapt, dovada insuficienții lirismului ; operația delicată a exprimării sentimentului prin procedee intelectuale maschează uneori inexistența lui. Ca mijloc de artă, intelectualizarea e legitimă ; prin ea materialul brut se transformă și se spiritualizează ; filoanele sentimentului sunt captate în retorte pentru a ne produce esența rară a emoției ce ne satisface inteligența. Într-o epocă în care elementul intelectual s-a dezvoltat atît în dauna sentimentului, procedeul intelectualizării e singurul mijloc de a impresiona și fixa... Expresia directă a unui sentiment poate face dovada sincerității, nu însă și a artei ; în artă, sinceritatea e necesară, dar nu și suficientă, întrucît trebuie să fie și exteriorizată prin

mijloace rafinate ce extrag din minereu metalul prețios. Arta supremă a epocei noastre ar fi prelucrarea materialului sufletesc cel mai înväpăiat în creațiile cele mai frigide ; turnarea unui sentiment violent în forme cît mai obiective.

Intelectualizarea emoției este, deci, un proces firesc al artei moderne și, într-un sens, un progres, întrucît e cerută de necesitățile noastre spirituale... Primejdia e ca, sub masca intelectualizării, să nu se ascundă insuficiența sau chiar inexistența emoției, și din retorta poetului să nu mai iasă esența operei viabile, ci numai simulacrul ei mort. Lipsa de sinceritate și, mai ales, substituirea completă și fățișă a elementului emoțional prin elementul intelectual deviază poezia lirică de la scopurile sale și dovedesc sleirea înceată a lirismului.

3. Lirismul d-lui Lucian Blaga nu se distinge totuși prin calitatea intelectuală a emoției, așa că, chiar dacă unele din poeziile sale se pot reduce la o simplă cugetare, emoția rămîne încă discutabilă. Adevărata intelectualizare a poeziei nu consistă în substituirea elementului emoțional prin elementul noțional, ci în extragerea emoției din domenii rezervate speculației intelectuale. În acest înțeles, putem avea o emoție metafizică, matematică sau astronomică pe atît de impresionantă pe cît e de rară. Contemplația motorului ce acționează un vast sistem de mașini prin nervurile lui de oțel trezește o emoție comparabilă emoției entomologului adîncit în contemplația unui complicat organism infinitezimal. Poezia viitoare se va alimenta, desigur, din această nouă sursă emotivă într-o măsură necunoscută încă. Miracolele științii ne rezervă cîmpuri neexplorate pînă acum ; poezia va țîșni nu numai din ceea ce poate mișca, ci din tot ceea ce zguduie inteligența, producînd precipitatul rar al emoției cerebrale...

Poezia d-lui Lucian Blaga, insistăm, nu cunoaște o astfel de intelectualizare, care, dealtfel, nu-i indispensabilă, după cum nu cunoaște decît imperfect procedeul intelectual al obiectivării sentimentelor prin simboluri. Modernismul lui constă în cu totul altceva.

Oricît ar fi de greu și, mai ales, de nedrept de a reduce un scriitor la o singură formulă, procesul simplificării energice e necesar caracterizării critice, întrucît nedreptatea e răscumpărată prin claritatea aruncată asupra elementului generator al personalității artistice. Din pricina evidenții caracterului dominant, la d. Lucian Blaga procedeul simplificării e relativ ușor : calitativ, lirismul său nu se naște din emoție, ci din senzație, iar ca expresie poezia sa se limitează la procedeul aproape unic al comparației.

Poetul nu cunoaște stări sufletești complexe și intense și, cu oarecari excepții, aproape nu cunoaște nici emoția. Se mărginește numai la senzație frenetică, dionisiacă, nietzscheiană, adică la cel mai primar element al jocului psihic. Reducerea la senzație a emoției e unul din caracterele poeziei moderne, dar la nimeni nu e atît de vizibil și nu se poate studia mai lesne ca la d. Blaga. În această reducere vedem tocmai insuficiența lirismului modern în care fascicolul stărilor sufletești complexe se rezolvă în sentimente disparate și, printr-o descompunere împinsă pînă la pulverizare, sentimentele se rezolvă la rîndul lor în senzații. Bătrîna inimă umană nu mai reacționează ; pare un crater stins. În loc de a vibra, se lasă într-o contemplație extatică ; materialul senzațional se transformă în uzina creierului în material intelectual. Poezia e silită să se mărginească la aportul netransformat al simțurilor ; retina sau timpanul țin locul bătăii inimii ostenite.

4. Ca expresie, cele mai multe poezii ale d-lui Blaga se pot, deci, reduce la schema extrem de simplă a unei com-

paraţii din care unul din termeni e din lumea fizică, iar celălalt, de obicei, din viaţa interioară. Iată cîteva exemple :

„După cum lumina lunii măreşte misterul lumii, tot aşa şi eu cu lumina minţii mele sporesc taina lumii, nu o dezvelesc."

(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii)

„După cum, cînd picurii de rouă răsar pe trandafiri sunt zorile aproape, tot aşa, iubito, cînd îţi apar lacrimile în ochi, se anunţă şi împăcarea sufletului."

(Zorile)

„După cum din mugurii amari ies florile pline de nectar, tot aşa din amarul patimilor mele iese bucuria vieţii."

(Mugurii)

„Înţelepciunea veche ne vorbeşte de un văl ce ascunde natura ; părul tău trecut peste ochii mei este vălul Maei."

(Din părul tău)

„După cum luceafărul vesteşte şi noaptea şi dimineaţa, tot aşa şi zîmbetul tău îmi aduce cînd moartea, cînd viaţa."

(Luceafărul)

„După cum ziua nu vezi stelele pe cer, tot aşa aştept amurgul şi durerea ca să apară stelele pe cerul sufletului meu."

(Mi-aştept amurgul)

„Ţinînd o scoică la ureche, răsună zvonul mării ; ascultînd bătaia inimii, mă întreb de voi ajunge la malul acelei mări pe care o simt, dar n-o văd."

(Scoica)

„Săpîndu-mi numele în scoarţa unui copac, cu timpul slovele devin uriaşe ; tot aşa, iubito, numele tău, scris în inima mea, a devenit, după ani, uriaş."

(Cresc amintirile)

„După cum Veşnicul se presimte în bezna naturii, tot aşa îţi presimt şi eu, iubito, buzele în întuneric."

(Veşnicul)

„După cum, cînd eram copil nu rupeam ghimpii trandafirilor sălbatici, crezînd că-s muguri ce o să înflorească, tot aşa nici ţie, iubit-o n-am voit să-ţi smulg ghimpii, crezînd că o să înflorească."

(Ghimpii)

„După cum în grote se fac stalactite, tot aşa picurii de pace ce cad din bolta cerului împietresc în mine."

(Stalactite)

„În ochii Magdalenii strălucea divinul, după cum soarele străluceşte şi în noroi."

(Isus şi Magdalena)

„După cum nuferii cresc din noroiul lacurilor, tot aşa din noroiul sufletului meu creşte floarea rară a iubirii mele pentru tine."

(Vei plînge mult ori vei zîmbi)

S-ar putea continua, dar exemplele date sunt îndestulătoare. Deşi legitimă, comparaţia este totuşi numai un accesoriu al poeziei, pe cînd d. Lucian Blaga se ridică la valoarea unui principiu organic şi aproape unic ; poemele lui se cristalizează în jurul unei simple comparaţii, admirabilă prin noutate, dar care ar fi trebuit să rămînă numai un element într-o organizaţie poetică.

5. A stabili un raport de asemănare între doi termini din lumi diferite e încă un proces intelectual, deoarece, fără a avea valoarea de abstracţie a metaforei, comparaţia reprezintă totuşi o sforţare de caracterizare prin asociere. Pe calea regresivă a efortului intelectual se poate scobori şi mai mult, întrucît impresionismul modern cunoaşte şi simpla transcripţie a senzaţiei.

Valoarea lui depinde însă de natura impresiei. Oprindu-se în domeniul senzației pure, nu ne poate oferi decît un material poetic neprelucrat ; trecînd în suflet, se face interpretul unei stări sufletești neorganizate, elementare, cinestezice. Poezia d-lui Lucian Blaga cunoaște și impresionismul exterior limitat la o imagine de ordin fizic, dar se scoboară și în suflet pentru a-i fixa atitudinea momentană ; valoarea lui variază, deci, după variațiile calitative ale impresiei. Pur vizual este, de pildă, în *Izvorul nopții* :

„Ochii tăi sunt așa de negri încît îmi pare că din ei a izvorît noaptea ce acopere întreg pămîntul" ;

sau în *Visătorul* :

„Visînd că raza de lună e ața lui, paianjenul se înalță pe ea" ;

sau în *Vara* :

În soare spicele își țin în sîn grăunțele
ca niște prunci ce sug.
Iar Timpul își întinde leneș clipele
și ațipește între flori de mac :
...la ureche-i țîrîie un greier...

sau în *Gîndurile unui mort*, *Martie*, *Fiorul*, *Din copilăria mea*, *Mă odihnesc lîngă o piatră de hotar* și încă în cîteva mici poeme. În altele, poetul trece de la aspecte obiective la aspecte sufletești. În *La mare*, el fixează senzația sufletului ce se simte pierdut în infinit ;

Stau pe țărm și sufletul mi-i dus de acasă :
S-a pierdut pe-o cărare-n Nesfîrșit și nu-și găsește
Drumul înapoi.

În admirabilul *Gorun*, liniștea gustată sub ramurile copacului e solia liniștii anticipate a sicriului ce i se va ciopli din lemnul lui :

...Poate că
Din trunchiul tău îmi vor ciopli
Nu peste mult sicriul,
Și liniștea,
Ce voi gusta-o între scîndurile lui,
O simt pesemne de acum :
O simt cum frunza ta mi-o picură în suflet,
Și mut
Ascult cum crește-n trupul tău sicriul,
Sicriul meu,
Cu fiecare clipă care trece,
Gorunule din margine de codru.

Aiurea, sufletul ostenit se simte renăscînd pe buzele unei femei ce cîntă :

...Pe buzele ei calde mi se naște sufletul.

(În lan)

6. Este evident, așadar, că modernismul d-lui Lucian Blaga nu constă nici în extragerea emoției din domenii rezervate speculației intelectuale, nici în exprimarea ei prin procedee intelectuale, ci în reducerea la factorul elementar al senzației. În acest înțeles, nu e o noutate, ci e una din trăsăturile liricei contemporane, căreia exotismul extrem-oriental nu i-a adus decît un stimulent. În clina lirismului, această poezie n-ar fi depășit un loc modest. L-a depășit totuși întrucît în mișcarea noastră literară, d. Blaga a determinat o undă distinctă și a dezlănțuit contagiunea, pentru că adevărata lui originalitate nu stă în faptul de a ne fi dat poezia senzației (a cărei origine merge la Macedonski), ci de a fi fost un creator de imagini integrale. Într-o epocă în care limba e roasă de o uzură milenară, în care asistăm totuși la încercările tinerilor scriitori de a crea o figurație verbală deosebită de cea a generațiilor dinainte, d. Lucian Blaga a adus o contribuție feri-

cită deoarece, dintr-o dată, cu o artă definitivă, a reușit să pună în circulație o serie de imagini poetice, de o originalitate și frumusețe incontestabile, din tiparele cărora a roit apoi peste literatura română stolul contrafacerilor supărătoare ; talentul creatorului se desface azi în jetonul imitatorilor, răsplată dureroasă a orgoliului de a crea ceva.

Valoarea imaginii în fraza poetică este neîndoioasă ; semnificativă nu este însă întrebuințarea ei ca un element util, ci ca un scop în sine. Cele mai multe dintre poemele d-lui Blaga nu sunt decît imagini cizelate și prețios încadrate pe care, în loc de a le insera într-o complexă alcătuire poetică, d. Blaga le-a desprins și le-a prezintat separat ; sclipirile lor nu pot însă înlocui flacăra absentă. Opera d-lui Blaga pare, astfel, o Cale-lactee de pulbere poetică, fără a constitui și o poezie organică.

1922

Critice, VII, p. 138-143

POEZIA NOUĂ

CARE E ESENȚA SIMBOLISMULUI ?

Ca formulare doctrinară, și deci conștientă, literatura română ar începe, după d. Davidescu, cu articolul d-lui Tudor Arghezi, din revista *Linia dreaptă* de acum douăzeci de ani ; ca realizare, ea s-ar situa între Șt. Petică și generația actuală de simboliști, trecînd prin Eugeniu Sperantia, Mihail Cruceanu, Eugeniu Ștefănescu-Est, B. Solacolu, Emil Isac, Cotruș și alți tineri sau mai bătrîni divers reprezentativi, pe care d. Davidescu îi crede legați prin aceeași conștiință artistică, deși reprezintă de fapt tendințe divergente.

În momentul în care simbolismul a încetat pretutindeni de a mai fi un steag de luptă, d. N. Davidescu afirmă că literatura română începe și se continuă printr-însul ; carabinieri întîrziați, sosim și în literatură după mistuirea marilor mișcări literare.

*

Mișcările literare nu pornesc, în genere, de la concepții definite; îndărătul lor e numai o tendență comună de reacțiune împotriva unei formule învechite de artă ; formula viitoare izvorăște dintr-o elaborație înceată și obscură ce nu ajunge la conștiința de sine decît mult mai tîrziu. Ura împotriva înaintașilor este adese singura trăsătură de unire a soldaților idealurilor noi ; după victorie totul îi desparte

Simbolismul a pornit și el dintr-o reacțiune ; nu trebuie să-l considerăm, deci, numai prin latura lui negativă, ci și prin caracterele esențiale care îi dau un aspect și o unitate interioară. Ieșind din faza militantă a negațiunii, și înscriindu-se în ritmul curentelor literare ca o undă distinctă, simbolismul poate fi acum redus la elementul lui caracteristic. El nu mai trebuie confundat cu individualismul în artă, cum îl confunda d. Davidescu, și cum l-au confundat și alți istoriografi ai simbolismului ca Remy de Gourmont, văzînd în simbolism : *„une littérature très individualiste, très idéaliste et dont la variété et la liberté mêmes doivent correspondre à des visions personnelles du monde“* — orice talent nou este afirmația unui individualism ; el nu e nici principiul eliberator dintr-o formulă literară veche : orice școală nouă reprezintă principiul unei emancipări. În literatura română, simbolismul nu înseamnă, deci, descătușarea poeziei din tiparele eminescianismului : Coșbuc ar fi fost atunci primul nostru simbolist și, desigur, cel mai talentat. El nu reprezintă, de asemeni, numai o revoluție metrică, după cum nu reprezintă nici căutarea ineditului senzației sau al expresiei ; primenirea fondului și a formei constituie un principiu de evoluție generală. Simbolismul este de o natură mai specifică ; în esență, el reprezintă adîncirea lirismului în subconștient prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc.

Esența muzicală a simbolismului a fost recunoscută chiar de făuritorii simbolismului. Dacă principiul : *de la musique avant toute chose* al artei poetice a lui Paul Verlaine se poate raporta încă la o muzică exterioară, alte indicațiuni ale unor poeți, ce au cugetat asupra propriei lor arte, nu mai lasă nici o îndoială asupra acestei chestiuni. *„Un souci musical*, scria Mallarmé, *domine, et je l'interpréterai selon sa visée la plus large. Symboliste, Décadente ou Mystique, les Écoles... adoptent, comme rencontre, le point d'un idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée directe les ordonnant ; pour ne garder de rien que la sugestion.“*

Iar continuatorul lui Mallarmé, poetul și teoreticianul atît de prețuit azi, Paul Valéry, stăruie în același sens : *„Ce qui fut baptisé Symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de reprendre à la Musique leur bien“...*

Natura fondului impunea de la sine stările sufletești vagi, neorganizate ; natura formei sugestive impunea solubilitatea versului și revoluția prozodică. În acest sens esențial, simbolismul a dat pînă acum literaturii române cîțiva poeți de talent, asupra cărora ne vom opri. În nici un caz însă tradiționalismul d-lui I. Pillat sau imagismul d-lui Blaga nu aparțin simbolismului, în care ar voi să-i înglobeze d. Davidescu, între d-nii Mihail Cruceanu și A. Cotruș.

Adîncind lirismul pînă în inconștient, mistic uneori, simbolismul reprezintă în esență o reacțiune împotriva intelectualismului ; într-o epocă de intelectualizare, el este deci inactual. Prin jocul întîmplării, unul din dușmanii lui la noi i-a devenit și istoriograful cel mai părtinitor : d. N. Davidescu.

Critic antisimbolist în amîndouă volumele ale *Aspectelor și direcțiilor literare*, prin reclamarea intelectualizării emoției, d. Davidescu mai este, după cum vom vedea, și poet antisimbolist. Numai o confuzie de elemente mai mult formale l-a făcut să pună ca punct de plecare al studiului său principiul unei literaturi române ce ar începe și s-ar continua, organic, prin simbolism.

În unele pasagii ale cărții sale, d. Davidescu nu tăgăduiește existența altor mari talente solitare (de pildă : Eminescu) ; el pare, deci, a-și pune greutatea afirmației în

spiritul de organizare și conștiința unei solidarități profesionale : simbolismul român a fost în adevăr o școală ce s-a întreținut din imitația literaturii curente franceze, și a practicat o solidaritate firească minorităților ce vor să răzbească. Reducînd chestiunea la spiritul gregar, nu ar mai fi nimic de adăugat : simbolismul a fost stăpînit de psihologia de grupare, în care fermentează și entuziasmul și disprețul. Dar și în această direcție, d. Davidescu trece cu avînt dincolo de țintă : organizația și solidaritatea nu s-au manifestat numai în școala simbolistă ; dimpotrivă chiar : de au încolțit aci, se datorește poate faptului că simbolismul avea de luptat cu o altă „organizație" mult mai închegată și mai conștientă și de puterea și de valoarea sa reprezentativă.

D. Davidescu șterge dintr-o dată literatura ultimelor două decade de dinaintea războiului, stăpînită de spiritul atît de compact al „sămănătorismului" continuat prin „poporanism". Nu e vorba de a judeca acest curent, ci de a-l constata ca pe un neîndoios fenomen literar ; conștiința lui de sine a fost cu atît mai tiranică, cu cît, pe de o parte, ea era sigură de a fi în linia tradiției literare și de a purcede din realitățile noastre sufletești, iar pe de alta, se întrupa în talente mai viguroase decît tot ce ne aducea simbolismul. Și în această privință, deci, istoria literară a d-lui Davidescu e lipsită de obiectivitate.

Critice, IX, p 15-19

SITUAȚIA SIMBOLISMULUI ÎN RITMUL LITERATURII

Formele artei se reduc la două tipuri ce corespund unor categorii de sensibilitate : tipul obiectiv și tipul subiectiv. Sub alte nume, Nietzsche le-a constatat în tragedia greacă : de o parte, extazul dionisiac ; de alta, contemplația apolonică. Nevoia unei sinteze l-a făcut poate să le găsească reunite ; ele există totuși ca puncte de plecare ale oricărei creațiuni artistice ; nu se poate concepe o formă care să nu purceadă fie din contemplația obiectivă a lumii, fie dintr-o exaltare subiectivă. În jurul acestor două axe s-a grupat, deci, arta tuturor timpurilor ; clasicismul și naturalismul prin cunoașterea lumii pe cale sensibilă ; romantismul și simbolismul prin adîncire în subiect, fie pentru a-l cerceta, fie pentru a se folosi de dînsul ca de un principiu exclusiv al cunoașterii. Idealismul lui Kant n-a rămas numai în domeniul speculației filozofice ; multe din încercările de artă de azi se reclamă de la o filozofie care tăgăduiește putința cunoașterii obiective. Din moment ce lumea este reprezentarea mea, pare logic ca și arta să nu purceadă dinafară, ci dinăuntru și să nu cunoască alte legi decît legile interioare ale spiritului creator. Expresionismul este ultima concluzie a idealismului kantian ; suprimînd realitatea, așa cum o percepem prin simțuri, el o creează din nou prin elaborația pur subiectivă a artistului ; suprapunerea repre-

zentării peste realitate devine zadarnică ; artistul e demiurgul propriei sale opere.

Între reproducerea cît mai credincioasă a lumii pe baza observației amănunțite pe care ne-a dat-o pentru studiul omului, literatura clasică și, pentru studiul organizațiilor sociale, naturalismul contemporan, și ultimele producțiuni expresioniste ce nu țin seama de natură — se înseamnă evoluția artei prin școli și genuri diferite. Toate încercările pornesc de la obiect sau de la subiect ; extremiste sau împăciuitoare, ele sunt stăpînite de una din aceste două tendinți ale spiritului de a reflecta prin contemplație sau de a se proiecta și a deforma : de la marmura lui Praxiteles sau mimiiambii lui Herondas pînă la dramele lui Kaiser sau la picturile expresionismului german.

*

În fața acestor variațiuni afirmăm încă o dată atitudinea de comprehensiune a criticei. Înlăturînd încercările extremiste ce vor să facă din artă fie o copie fotografică, fie realizarea arbitrară a unui ideal estetic aruncat dincolo de natură, critica nu trebuie să purceadă din puncte de plecare exclusive, ci să înțeleagă toate manifestările artistice oricît de potrivnice ar părea : determinate de cele două tendinți ale spiritului, ele sunt și îndreptățite.

Înțelegînd astfel fenomenul estetic, nu putem fi deci *din principiu* în contra nici unei școli : constatăm numai progresul înfăptuit în una din cele două direcții, cu ignorarea altor adevăruri elementare : e prețul cu care se înscrie progresul în orice domeniu spiritual. Evoluția viitoare a artei se va face probabil mai mult în sensul obiectivării ; nu putem lua totuși o atitudine dușmănoasă chiar față de excesele principiului subiectiv. Admitem deci simbolismul ; îi recunoaștem meritul în adîncirea izvoarelor lirismului ; și oricît de parțială s-ar fi arătat acțiunea lui a fost binevenită : formulele cad, și, după înlăturarea învelișurilor nefolositoare, se prăvale în pămîntul primitor sîmburele ce va rodi.

Critica este, așadar, o operă de acceptare inteligentă, ceea ce nu înlătură distincțiunile ; sub nici un cuvînt, ea nu poate însă rupe dintr-o literatură felurită, dar cu o netăgăduită unitate interioară, o modestă derivație pentru a o privi ca pe singura literatură română legată prin solidaritatea unei conștiinți artistice.

Critice, IX, p. 21-28

SIMBOLISMUL ROMÂNESC

După ce am determinat nota specifică a simbolismului, fără să ținem seama de atîtea elemente de ordin mai mult formal și de atîtea atitudini cerute de necesitățile luptei ; după ce am dovedit că prin caracterul de universalitate a conținutului și de imitație a formei, simbolismul nu poate constitui singura noastră literatură organizată — ne mai rămîne acum să-l privim ca pe un fenomen literar ce a existat, a produs o revoluție în poezia română, după ce produsese aceeași revoluție și în alte literaturi, a fost depășit în propria lui direcție de expresionism, iar în direcția potrivnică a întîmpinat o reacțiune prin încercarea de intelectualizare a emoțiilor, a încetat ca școală organizată, deși își supraviețuiește nu numai prin cîștigurile trecute în patrimoniul obștesc al lirismului, ci și prin cîțiva poeți de talent, investiți cu toate caracterele simbolismului pur.

Ieșind din faza lui militantă, simbolismul ar putea fi un obiect de cercetare nepărtinitoare. Am arătat că nu putem privi ca atare încercarea d-lui N. Davidescu ; *Aspectele* sunt mai mult un act de credință lirică ; ele răspund unui moment psihologic de mult depășit ; d. Davidescu e un întîrziat ; pe urma unei școli defuncte, își mistuie forțe de entuziasm fără obiect ; din acest entuziasm el a construit edificiul unei literaturi române arbitrare.

Nu vom încerca totuși această istorie a simbolismului român pentru că nu intră în cadrele lucrării noastre. Noi ne-am propus să cercetăm curentele ce se întretaie în poezia noastră actuală, și fizionomia ce se desprinde ; simbolismul e, desigur, unul din aceste curente ; nu este însă singurul, și, după cum vom vedea, a trezit reacțiuni cărora trebuie să le dăm tot atîta loc ca și simbolismului însuși.

Nu vom începe, deci, cu premergătorii simbolismului și nu ne vom opri nici la Șt. Petică, nici la Iuliu Săvescu, oricîte confuziuni am avea de risipit ; cu atît mai puțin ne vom opri la Macedonski : poezia lui aparține unei alte epoci și nu se încadrează în mișcarea simbolistă. Cazul acestui poet e o pildă vie de greutatea cu care se situează o activitate literară în chiar momentul desfășurării sale ; și contemporanii și poetul s-au înșelat în aprecierea ei. Pe temeiul unor atitudini voluntare și al unor asemănări întîmplătoare, poezia macedonskiană a fost integrată în simbolism. Prin esență, nu e totuși în legătură cu simbolismul ; nu vom găsi în ea nici una din marele teme muzicale ale sufletului omenesc : nici dragostea, nici moartea, nici vreo aspirație mistică. Poezia lui Macedonski e de natură plastică și deci parnasiană ; muzicalitatea reală a unora din versurile lui e exterioară ; încercările lui, din versuri melopeice au asimilat, de asemeni, unele metode mai mult mecanice ale simbolismului. Lirismul lui Macedonski nu se scoboară decît pînă la senzație, fără nici o prelungire în inconștient. Nota de individualism, de eliberare (*Stepa* etc.) și de răzvrătire e reală ; individualismul nu se poate însă confunda cu simbolismul. Răzvrătirea l-a împins, pe de o parte, la un egotism mărunt și antipoetic, și chiar la paranoia persecuției, iar, pe de alta, la un fel de romantism social puțin nou, de modest relief și violent antisimbolist.

Situată astfel, poezia macedonskiană nu intră în cadrul cercetării noastre, înlăturînd-o, nu înseamnă însă că-i tăgăduim valoarea ; într-o epocă în care didacticismul gnomic

al lui Vlahuţă trecea drept poezie, credem, dimpotrivă, că arta mult mai personală a lui Macedonski a fost subvalorificată ; epoca noastră a răzbunat-o însă deoarece influenţa ei, în unele privinţe, asupra poeziei noi nu poate fi tăgăduită...

Nevoia de a ne mărgini numai la esenţial, fără a luneca la etiologii îndepărtate, ne sileşte totuşi să privim simbolismul în actualitatea lui şi numai prin cîţiva din reprezentanţii săi mai caracteristici ; pe aceştia îi vom defini, chiar de n-am fi în sensul opiniei obişnuite ; ne vom opri astfel şi la cîţiva presupuşi simbolişti, şi la cîţiva poeţi de esenţă muzicală, pe care nu i-a integrat încă nimeni simbolismului.

Critice, IX, p. 29-32

I. MINULESCU

Nu putem tăgădui d-lui I. Minulescu meritul de a fi fost axa mişcării simboliste şi, oarecum, de a fi absorbit-o. Fără a fi ermetic, prin fond şi, mai ales, prin formă, simbolismul nu poate fi popular ; e o artă de relativă iniţiare şi, oricum, de rafinare estetică. D. Minulescu e în situaţia paradoxală de a fi redus simbolismul pe înţelesul tuturor şi de a-i fi popularizat metodele. De aici, o primă bănuială asupra calităţii acestei poezii atît de comunicative.

Am studiat altă dată mai pe larg poezia minulesciană [1], acum nu ne vom opri decît asupra punctelor esenţiale.

Această poezie este întrucîtva de esenţă muzicală, nu numai în înţelesul calităţii muzicale a expresiei, prin care,

[1] *Critice*, VII (n.a.).

dealtfel, excelează, ci şi sub aspectul calităţii muzicale a stărilor sufleteşti primare, vagi, neorganizate, pe care le traduce. Recunoaştem numai în această calitate nota specifică a simbolismului ; prin mijlocul nedesăvîrşit, din pricina mărginirii lui, al cuvîntului, el vrea să ne dea esenţa lucrurilor, tiparele ideale din care au pornit formele multiple şi felurite, materia neindividualizată încă a sufletului omenesc ; prin această sforţare spre universal, simbolismul păşeşte alături de muzică, limba firească a universalului.

De un simbolism mai mult exterior şi mecanic, poezia d-lui Minulescu conţine totuşi pe alocuri o gîndire muzicală. De la solidaritatea cu precursorii poeziei noi :

Iar mîine-n zori de-o fi să ne-ntîlnim
Pe-albastrele cărări, de unde azi
Noi vă privim —
O !... Mîine-n zori de-o fi să ne-ntîlnim,
Vă vom primi cu braţele deschise
Şi-obrajii voştri adeseori scuipaţi,
I-om săruta —
Căci voi ne sunteţi fraţi !...

(Romanţa marilor dispăruţi)

trece la solidaritatea cu soarta întregei omeniri şi e zguduită de fiorul „muzical“ al morţii şi al caducităţii universale :

De vrei
Să-nveţi şi tu povestea aleelor de tei
Sub care zac tăcute părerile de rău,
De vrei să-i ştii pe nume toţi morţii ce-mi hrănesc
Cu trupul lor pămîntul grădinei,
Şi de porţi
Şi tu ca alţii-n suflet respectul pentru morţi ;
Opreşte-te la poartă şi bate de trei ori...

(La poarta celor cari dorm)

Sau :

Paznicul mi-a-nchis cavoul şi-am rămas în ploaie-afară
Şi-am rămas să-mi plimb scheletul printre albele cavouri
Unde-ai noştri dorm în paza lumînărilor de ceară —
Şi-am rămas să-mi plimb scheletul pe potecile pustii
Şi pe crucile de piatră să citesc ce-au scris cei vii.

(Romanţa mortului)

Sau :

Şi-n timp ce-n poarta veche, trei lovituri te cheamă
Ca trei refrenuri triste de cîntece uitate —
În timp ce-ai vrea să afli în poartă cine-ţi bate ;
Adormi, proptindu-ţi fruntea pe cheile de-aramă,
Păstrate-n negre turnuri de piatră, crenelate...

(Romanţa morţii)

Sau :

Pe-acelaşi drum,
Mînaţi de-acelaşi îndemn nefast al năzuinţii,
De-aceleaşi nenţelese-avînturi spre tot mai sus.
Pe-acelaşi drum,
Pe unde ieri, trecură poate
Străbunii noştri
Şi părinţii,
Pe unde unii după alţii, drumeţii trec de mii de ani ;
Noi —
Cărora ni-i dat să ducem enigma vieţii mai departe
Şi doliul vremilor apuse
Şi-al idealurilor scrum,
Pe-acelaşi drum,
Vom trece mîine cerşind din ţiterele sparte
La umbra zidurilor mute
Şi-a secularilor castani !

(Romanţa noastră)

Dar dacă senzaţia morţii şi a periciunii universale, împinsă pînă la tragic, cere o sensibilitate mai profundă decît e, în genere, sensibilitatea d-lui Minulescu, găsim, în schimb, la acest poet o nelinişte care, ce e dreptul, nu e de ordin metafizic şi deci superioară, ci o nelinişte legată de timp şi de loc, un instinct de migraţie, o dorinţă neraţionată de orizonturi noi care i-au populat poezia cu atîtea „ţări enigme", cu atîtea „galere" şi „corăbii" ce pleacă sau sosesc, cu atîţia pelerini şi berze călătoare :

Şi aşa pluti-vom toată ziua...
Şi aşa pluti-vom noaptea toată...
Şi aşa pluti-vom vreme multă —
Căci prea mult,
Nu e niciodată
Cînd ne-ndreptăm spre ţări enigme
Spre ţări, în care, mîine-n zori,
*Găsi-vom poate-*Aureola *eternei noastre sărbători !...*

(Spre ţările enigme)

din care, fireşte, nu lipseşte verbalismul, caracteristic, de altfel, acestui poet prin excelenţă verbal şi sonor.

Sau :

Sunt obosit de drum şi-aş vrea
Să dorm trei nopţi,
Trei vieţi în şir,
Culcat pe-un aşternut,
Aşa,
Cum dorm culcaţii-n cimitir...
Ca sfinţii palizi din altare,
Cu pumnii-ncrucişaţi pe piept,
Din somnul fără deşteptare
Aş vrea să nu mă mai deştept...

(Romanţa pelerinului)

Sau :

Ciudate fiinţe, bizari pelerini,
Cu ochii albaştri, ca albastrul senini,

Spre care cetate pornirăți-armată
De oameni cu cranii și mîini de schelete,
Cu fețele albe ca albul perete,
Și gura-nclеștată ?...

(Pelerinii morții)

Sau :

Porniră cele trei corăbii...
Și-n urma lor rămase portul
Mai trist ca muntele Golgotei însîngerat de-un asfințit
Și-n urma lor,
Pe cheiul umed,
Un singur albatros rănit
Mai stă de pază
Ca Maria
Venită să-și vegheze mortul...

(Romanța celor trei corăbii)

Și, pentru a încheia, mai cităm încă o strofă cu toată grandilocvența ei geografică :

Ca niște suveniruri smulse îndepărtatului trecut ;
Și-așa cum dorm nedespărțite ca trei tovarășe de luptă —
Par trei sicriuri profanate
Din care morții-au dispărut
Cu-ntregile comori de aur
Și pietre scumpe —
Adunate
De cei ce le mînau pe-Atlantic,
Din țărm în țărm,
Din val în val,
De cei ce le-ancorau cu grije pe coasta-Antilelor bogate,
Și-n urmă le-ndreptau cu grabă —
Ca niște păsări albe-n zbor —
Din insula San Salvador

Spre Spania —
Spre taciturnul și lacomul Escurial !

(Romanța celor trei galere)

*

Succesul poeziei minulesciene nu vine însă de la fondul ei muzical și de la lărgirea lirismului în regiunile subconștientului, ci de la muzicalitatea ei exterioară. Spre a o deosebi de cealaltă, am prefera să o numim sonoritate ; poezia d-lui Minulescu e cea mai sonoră din literatura noastră actuală ; ea e prin excelență declamatoare : de aici, și repedea sa răspîndire și în stratele în care poezia nu se scoboară decît pe calea cuvîntului rostit. Revoluția prozodică e mai mult aparentă și tipografică ; în genere, versul e solid construit și de o sonoritate plină. Revoluția lexicală e mult mai reală ; limba cristalină și cu tendințe arhaizante a lui Eminescu, limba mai mult rurală a lui Coșbuc, a fost siluită și modernizată. Încercarea a părut la început îndrăzneață și procedeul lesnicios ; în locul arhaismului cu sunete sumbre, a apărut neologismul sonor și armonios cu o stăruință ridicată la principiu. După douăzeci de ani de evoluție, lupta a fost cîștigată ; expresia noastră poetică s-a îmbogățit simțitor cu un mare număr de cuvinte mai susceptibile de a traduce nuanțele sensibilității noastre. Problema limbii, ca și problema stilului, nu se poate desface de problema fondului; după cum nu-i numai un „stil“, ci mai multe stiluri, tot așa nu-i numai o limbă, ci mai multe ; valoarea limbii nu iese din puritatea sau din tendința conservatoare și chiar reacționară a dezmormîntării cuvintelor irosite, ci din raportarea și adaptarea la fond ; unei anumite sensibilități i se cuvinte o anumită expresie. În afară de armonia internă dintre fond și formă, greu de realizat, mai este o altă armonie a formei privită în sine.

Arhaizantă sau neologistică, limba nu trebuie să răspundă numai fondului, ci să aibă și o unitate externă ; din lipsa unei astfel de unități, limba de violente contraste a

d-lui Galaction e antiestetică. Nu tot așa și limba poeziei minulesciene : ea e străbătută de amîndouă armoniile ; e crescută din fond și are și o tonalitate egală ; neologismul răspunde, în genere, unei necesități și e și susținut prin tot ce-l înconjoară ; nu țipă ; cînd țipă, stridența lui se armonizează în stridența generală. În procesul de formație a limbii noastre literare, și îndeosebi poetice, putem, deci, privi încercarea d-lui Minulescu, alături cu a altora, ca rodnică. Și cum diferențierile se fac în genere după semne exterioare, inovația neologistică a trecut drept o notă caracteristică a noii poezii simboliste.

*

Unei inspirații muzicale, adică de stări sufletești vagi, neorganizate, trebuia să-i răspundă și anumite mijloace de expresie ; forma muzicală, adică muzicalitatea exterioară, este unul din aceste mijloace esențiale în poezia d-lui Minulescu, ; versurile lui nu se insinuează totuși discret ; nu în ele vom găsi :

rien que la nuance ;

și nici acea tonalitate fumurie :

la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint...

a artei poetice verlainiene. Muzica minulesciană e plină de fanfare, de sonorități, de metale lovite ; versul e declamator, larg, și, adese, gol ; el procedează prin acumulare de imagini, sau uneori numai de cuvinte sonore ; fiind retoric și-a asigurat și succesul, dar și-a limitat și putința de-a exprima emoțiunile adînci.

În afară de muzicalitatea exterioară, inspirația de calitate muzicală are și alte mijloace de expresie ce se pot rezuma la sugestie. Sugestia constituie, deci, estetica simbolismului : „*Nommer un objet,* scria Mallarmé, *c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est*

faite du bonheur de deviner peu a peu ; le suggérer, voilà le rêve".

Nu d. I. Minulescu avea să lase la o parte armele esteticii simboliste ; le-a întrebuințat, deci, cu indiscreția caracteristică întregei sale poezii și în contradicție cu însăși esența simbolismului ce stă în discreție. Și în procedeele de sugestie poetul rămîne ostentativ. Senzația apropierii morții sau a misterului ce ne învăluie e exprimată de Maeterlinck prin mijloace de insinuare ; d. Minulescu ne-o exprimă prin sunete de trîmbițe, prin chei aruncate, prin terminologie geografică și istorică, prin obsesie de numere fatidice, prin cavouri ce se deschid și prin schelete rămase afară, adică prin o serie de elemente pur externe și de valoare mai mult verbală. Este totuși un mister în poezia minulesciană, un mister îmbrăcat însă în forme oratorice ; e o nostalgie după alte orizonturi, după alte țărmuri ce lunecă curînd în „dezvoltări“ funambulești :

A fost un vis trăit pe-un țărm de Mare,
Un cîntec trist adus din alte țări,
De niște pasări albe, călătoare,
Pe-albastrul răzvrătit al altor mări —
Un cîntec trist adus de marinarii
Sosiți din Boston,
New-Port
New-York,
Un cîntec trist ce-l cîntă-ades pescarii,
Cînd pleacă-n larg și nu se mai întorc
Și-a fost refrenul unor triolete
Cu care-alt'dată un poet din nord,
Pe marginile albului fiord,
Cerșea iubirea blondelor cochete...

(Celei care pleacă)

*

Am dat destule elemente pentru situarea poeziei minulesciene. Cu aceste însușiri, dar mai ales cu aceste defecte,

d. Minulescu a purtat steagul simbolismului, nu fără succes. Lipsit de profunzime şi de viaţă interioară, el n-a adîncit cu nimic lirismul ; în schimb, n-are nici obscuritatea obişnuită sau necesară a celor mai mulţi poeţi simbolişti. Poezia d-lui Minulescu a putut deveni astfel populară: a fost parodiată şi imitată ; în genul ei, n-a putut fi totuşi depăşită. Pornită de la suprafaţa sufletului, ceea ce-i paradoxal pentru o poezie simbolistă, ea s-a înălţat în acorduri largi şi zgomotoase, cu violenţe de imagini şi de cuvinte, cu atitudini şi îndrăzneli, încărcată de toate semnele exterioare ale simbolismului şi ale modernismului formal, cu mistere uşor de ghicit, colorată, lăudăroasă, voluntar perversă şi, mai presus de toate, retorică. I-a fost dat simbolismului român să se identifice de la început cu această poezie superficială şi declamatoare de o cuceritoare muzicalitate externă.

Critice, IX. p. 33-42

ELENA FARAGO

Trecerea Elenei Farago printre poeţii simbolişti, şi încă printre cei mai reprezentativi, va mira, desigur. Nimeni, după cît ştim, n-a aşezat-o în acest curent ; investigaţia d-lui Davidescu, atît de zeloasă în a solidariza cu mişcarea simbolistă elemente nu numai străine, ci şi fără talent, şi deci indiferente din toate punctele de vedere, n-a mers şi spre poezia Elenei Farago ; în ea ar fi găsit totuşi o inspiraţie de calitate muzicală, cu mult mai lăuntrică decît cea a poeziei minulesciene. Înainte de a-i preciza legăturile cu simbolismul, voim totuşi să-i caracterizăm natura : puţin

cunoscută, poezia Elenei Farago nu-i nici destul de preţuită pentru cuvinte ce rămîn a se determina.

*

„S-a spus de Lamartine că e poezia însăşi. Formula s-ar putea aplica şi Elenei Farago. Părînd prea mare, lauda are nevoie de a fi limpezită.

E poezia însăşi prin reducerea ei la elementul esenţial al sentimentului ; un lirism incapabil de a ieşi din domeniul emoţiunii sentimentale. Poeta nu-şi trage substanţa poeziei dinafară : paianjen ce-şi scoate din organismul lui minunata reţea a pînzelor ; muncitor obscur şi îndărătnic ce-şi descrie în unghere traiectoria vieţii...

Poezia Elenei Farago este, deci, mărginită la emoţie şi la una singură : emoţia erotică. Forţă uriaşă ce poate incendia şi cuceri tot universul prin expansiune biruitoare sau îl reduce la un punct tenace şi invizibil ce nu vrea să moară. Sentimentul Elenei Farago nu e propulsiv. Nu se avîntă pînă la cer şi nu poartă făclia incendiatoare prin golurile albastre ; nu duce afirmaţia vieţii dincolo de marginile ei. Neizbucnind în afară din nevoia organică a multiplicării, se strînge în sine, întunecînd astrele, stingînd sorii şi reducînd lumea fenomenală la punctul ascuţit şi tăios al unui diamant. În poezia Elenei Farago nu vom găsi, deci, bucuria vieţii sau exaltarea naturii, ci aprigul cîntec al unui sentiment tiranic şi fără bucurie. Numai uneori plăcerea iubirii devine lîncezeală şi blîndeţe ; nu cunoaşte însă niciodată frenezia ce creşte pînă la distrucţie. Obscură din pudoarea sexului şi delicateţa artei, poezia Elenei Farago este o forţă concentrată şi tragică. Simţi în ea un freamăt surd, o putere care nu vrea să iasă, ci se mistuie lăuntric în prada durerii şi a regretului, un izvor monoton, dar rodnic ce se zbate în matcă, nemulţumit, un suflu despletit ce vuieşte fără sonoritate, dar impresionant, şi, mai ales, totala absenţă a lumii dinafară şi a oricărui element intelectual. Între patru pereţi şi cu obloanele trase

asupra vieții, Elena Farago ar fi înstrunat același cîntec patetic redus la o frază melodică. Netrecînd la gesturi și la realizare, iubirea e rezultatul unui proces psihologic ce nu are aproape nevoie de prilejuri dinafară. În clarobscurul unei atmosfere de ceață, ca într-o pînză de Carrière, versurile poetei cîntă litania unui amor fără extaze, dar mișcător prin accentul lui profund.

Unui fond atît de puternic și de unitar îi răspunde o formă tot atît de personală și unilaterală... Poezia Elenei Farago și-a secretat de la sine forma ce-i convenea : o melopee monotonă și învăluitoare fără imagini concrete, limitată la un vocabular abstract din lumea sentimentului, cu abuz de obscuritate și complicație de expresie, și, cu toate acestea, o formă personală, muzicală și adaptată ritmului sufletesc...

Prin adîncimea sentimentului din care pornește și a emoțiunii ce țîșnește cu jertfa unor renunțări și dezastre atît de mari, prin reducerea poeziei la principiul ei fundamental, Elena Farago este, poate, cel mai patetic poet al generației noastre.“ [1]

*

Am reprodus această caracterizare mai veche a d-nei Elena Farago, anume pentru a dovedi că înglobarea poetei în sfera de acțiune a simbolismului nu e de circumstanță. Prin însăși reducerea lirismului la esența lui, la emoție, prin eliminarea oricărui element intelectual și chiar a oricărui element exterior, această poezie e de calitate muzicală.

Gourmont pune simbolismul și în idealism ; nu e poezie care să fi suprimat mai deplin realitatea ; de s-ar nimici întreaga existență cosmică, de s-ar prăbuși sorii și pămîntul ar deveni cărbune înghețat, această poezie și-ar murmura încă litania, nepăsătoare la cataclismul universal, împrospătîndu-și forța numai din propria-i substanță ; o poezie ce cîntă singură, fără a fi fecundată nici de idee, nici de realitate, e negreșit muzicală. Erotismul ei vine din regiuni mult mai adînci decît erotismul poetului „amantelor ce mint“ și al unui senzualism fanfaron și decorativ. El pleacă dintr-o forță inconștientă și inaccesibilă oricărei cercetări ; o simți, acolo, înlănțuită, cum mugește și cum izbucnește apoi în pulbere incandescentă. Simbolismul poetei se mărginește, dealtfel, la atît ; în zadar am căuta celelalte mari teme muzicale ale sufletului omenesc ; o singură cheie dezleagă misterul.

*

Daca o astfel de poezie n-a atras totuși privirea simboliștilor noștri e, între altele, și din pricina formei ; ea n-are nimic „modernist“ : n-are nici violența de imagini și de atitudini, nici paradoxul verbal, nici transpoziția de senzații, nici notația colorată, nici locuția eliptică a poeților moderni care au dat, în adevăr, poeziei de azi o înfățișare cu totul nouă. Deși personală ca expresie și ca muzică externă, prin lipsă de strălucire, forma poeziei Elenei Farago pare mai veche. Ea este totuși dominată de estetica sugestiunii și ajunge uneori la o solubilitate la care nu ajung mulți din poeții moderniști ; poeta a suferit influența lui Maeterlinck... Lipsită de orice plasticitate și culoare, venind pe calea cuvîntului abstract și anemic, această poezie nu poate trezi decît stări sufletești muzicale, fără conținut hotărît...

*

Simbolismul poetei a lunecat adesea la poezia simbolică — ceea ce nu e totuna. Și la d. Minulescu găsim un aparat simbolic de „chei“, de numere fatidice ; totul era însă întrebuințat în vederea unei sugestiuni sau a unei obsesii ; cheile deschideau poarta unor mistere bănuite.

[1] *Critice,* V (n.a.).

Simbolica Elenei Farago nu vine poate atît din nevoia sugestiunii, cît din necesitatea temperamentală de a eluda cuvîntul propriu, de a transpune realitatea într-un plan ideal ; de aici și efecte, dar și primejdia continuă a unei superstructiuni de alegorii, și prețioase și greu de înțeles... Pentru a da un exemplu, vom cita două strofe numai ale unei poezii din care reiese și frumusețea, dar și primejdia acestui fel de expresie poetică :

Durerea mea !...
În parcul ce l-am privit prin spinii
Înșiruiți de pază pe gardu-ți negru,
Ieri,
Erau așa de firavi în iarba verde
Crinii !
Și n-am putut să intru
Că nu mi-ai dat puteri
Să-l trag din poartă lanțul
Avarelor tăceri,
Nici să-i clintesc pe-o clipă,
Din gardu-ți negru,
Spinii !

Și-acuma stau
Și-mi caut în palmele rănite —
Cum mă-nțepară spinii
Ce mi i-ai pus străjeri,
Neînduraţi,
În calea nădejdii chinuite !...
Cum îmi răniră dorul
Celei mai albe vreri !...
Durerea mea !...
Ce rude-ți sunt viespele pornite
Să-nțepe azi în gînduri
Cum mă-nțepară, ieri,
În palme spinii negri ?...

(Durerii)

Durerea poetei este, deci, un parc înconjurat de un gard negru în care stau de pază spinii ; în iarba verde a parcului, poeta a zărit crini albi, dar n-a intrat la ei căci n-a putut trage de lanțul tăcerii avare ce-i împrejmuiește parcul durerii și nici să dea la o parte spinii. Acești spini i-au înțepat palmele și i-au rănit dorul „vrerii celei mai albe" ; mai apoi, viespele i-au înțepat gîndurile și așa mai departe... Poezia are, negreșit, un sens ; e chiar de o nuanță lilială caracteristică întregei erotici lipsită de senzualitate a acestei poete a sentimentului pur și muzical ; ar vrea să se apropie de crinul imaculat al durerii extatice și o împiedică atîția spini, atîtea viespi — și atîtea ispite ! Poezia se pierde totuși în superstrucțiuni de simbolică medievală în care crinii, spinii, viespile, lanțurile transpun realitate în alt plan ; poezia modernă s-a dezrobit de această figurație poetică... În aparență, „viespele", „spinii" sau „gardurile" reprezintă o plasticizare a ideii poetice ; de fapt însă, ele fac din poezie o îngrămădire de alegorii factice... Procedeul generalizării e legat de estetica simbolismului ; pînă și în versurile, dealtfel, mult mai sanguine ale d-lui I. Minulescu trec, descărnate și sonore, „Nimicul", „Eternul", „Albastrul", „Cuminții", „Nebunii", „Credințele", „Minciuna", „Adevărul", „Durerea", „Trecutul" ; comparațiile purced în sens invers, adică de la concret la abstract : părul e negru „ca greșala imaculatelor fecioare" ; corăbiile din port sunt „niște suveniruri smulse îndepărtatului trecut"... Poezia Elenei Farago împinge și mai departe procedeul abstractizării și al generalizării ; vom găsi, deci :

S-adaog în suflet pe tristul N-a fost
Cu blîndul Că n-a fost să fie !...

Sau :

...*statornicul* Este

sau :

Şi iar ca-n atîţia zadarnici „atunci"

. . . .

Şi moartă e floarea albaştrilor „cînd ?"
Şi frunza verzuilor „poate !"... *etc.*

Abstractizarea decolorează cuvîntul ; îi ia seva, vulgară poate, dar singura savuroasă şi vie. Prin acest abuz de decolorare, poezia se anemiază, se eterizează ; versul devine, în schimb, solubil şi capabil de a transmite stări sufleteşti vagi şi neorganizate, esenţial muzicale.

*

O astfel de poezie vagă, muzicală, şi deci simbolistă, este poezia Elenei Farago în cele mai bune din creaţiile ei. Din umbrele ce o învăluie, se desprinde un zbucium patetic, o dramă cu strigăte înăbuşite a unei sensibilităţi pure care sufere fără să blesteme, căci, dincolo de frămîntări, luceşte lumina limanului odihnitor.

Critice, IX, p. 43-50

BACOVIA

Şi asupra lui Bacovia, şi din aceleaşi pricini, vom reproduce mai întîi o caracterizare făcută înainte de a fi tras cadrul acestei lucrări [1] :

„Simplă atitudine de cele mai multe ori, izolarea poate fi totuşi şi o reacţiune necesară împotriva marilor curente ale opiniei publice. Trebuie, deci, să privim în fiecare caz special elementul de diferenţiere şi de progres. În acest

[1] *Critice,* VII (n.a.).

sens, bisericuţele literare sunt protestări fireşti în contra nedreptăţilor colective ; ca de obicei, remediul unei nedreptăţi stă însă într-o nedreptate opusă. Din jocul lor seismic, violent şi inegal, se precipită, astfel, linia de puncte luminoase a adevărului, în sfîrşit, statornicit.

O privire mai înţelegătoare a ritmului literar ne îndeamnă, deci, la îngăduinţă ; împotriva convenţionalului e necesară şi răzvrătirea ; trebuie să fim răzbunaţi de Radu Cosmin. Alături de catedralele impunătoare ale geniului banal sau numai comun, admitem şi bisericuţele dintr-un lemn ale geniilor solitare. Şi, deşi iconiţele singuratice nu se deosibesc uneori cu nimic de iconiţele populare, se cuvine să preţuim gestul care adoră ce nu s-a mai adorat ca pe un gest de echilibru şi de progres posibil.

*

În literatura noastră, cu puţine catedrale autentice, e firesc, deci, să avem şi bisericuţe în care se slujeşte mai mult din mulţumirea izolării. Singularizarea acordă merite netăgăduite ; ironizînd-o, îi suportăm încă prestigiul. Recunoaştem fără voie în orice cult ermetic existenţa unor elemente ce ne scapă sau ne depăşesc.

Profund necunoscută de mulţime, poezia d-lui Bacovia este o astfel de bisericuţă dintr-un lemn în care oficiază cîţiva publicişti, în genere, dificili.

Fără a tăgădui din principiu sinceritatea oricărei atitudini estetice, critica trebuie să ţină seamă de factorul voinţii şi apoi de contagiunea ce intră în închegarea micilor secte literare. Sensibilitatea consonantă a unora se întovărăşeşte repede cu snobismul altora ; bucuria iniţierii şi a izolării provoacă în toţi un sentiment de superioritate agresivă.

*

Bacovia a adus totuşi o notă originală. N-a creat, desigur, poezia de atmosferă ; întrebuinţînd-o, cu înlăturarea

oricărui alt artificiu poetic, s-a confundat însă cu ea. Există o atmosferă bacoviană : o atmosferă de copleşitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenaţi, limitată într-un peisagiu de mahala de oraş provincial, între cimitir şi abator, cu căsuţele cinchite în noroaie eterne, cu grădina publică răvăşită, cu melancolia caterincilor şi bucuria panoramelor în care «princese oftează mecanic în racle de sticlă» ; şi în această atmosferă de plumb, o stare sufletească identică : o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească prin gîndul morţii şi al neantului, un vag sentimentalism banal, în tonul caterincilor, şi macabru, în tonul păpuşelor de ceară ce se topesc, o descompunere a fiinţei organice la mişcări silnice şi halucinante, într-un cuvînt, o nimicire a vieţii nu numai în formele ei spirituale, ci şi animale. Poezia lui Bacovia este, deci, expresia unei nevroze. Prin concordanţa peisagiului interior cu cel exterior, impresionează în ansamblu : nu reţine totuşi prin amănunt.

*

Nicăieri nu se pune mai tulburătoare problema «poeziei de atmosferă» decît în Bacovia. Cele două note stridente ale cocoşului de pe casă, în mijlocul unei nopţi sinistre de toamnă, creează, cu siguranţă, o «atmosferă», nu formează totuşi o muzică. Arta poetică a lui Bacovia este tot atît de elementară ca şi cîntecul cocoşului metalic ; ea se reduce la cîteva note de o sumbră simplicitate. Atmosfera iese din limitarea senzaţiilor, a imaginilor, a expresiei poetice şi din repeţirea lor monotonă. Obsesia dă chiar impresia unei intensităţi şi profunzimi la care spiritele vaste şi mobile nu ajung. Poezia se reduce, astfel nu numai la un nihilism intelectual, ci şi la unul estetic : emoţiunea ei rudimentară nu are nici o legătură cu arta

privită ca un artificiu. Cultul bacovian e o reacţiune împotriva unei literaturi saturate de estetism, prin jocul cunoscut al dezgustului ce împinge pe rafinaţi spre primitivism."

*

Legătura unei astfel de poezii cu simbolismul e prea făţişă pentru a fi nevoie s-o subliniem mai mult.

Poezia lui Bacovia e expresia celei mai elementare stări sufleteşti ; e poezia cinesteziei imobile, încropite, care nu se intelectualizează, nu se spiritualizează, nu se raţionalizează ; cinestezie profund animalică ; secreţiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede ; cinestezie ce nu se diferenţiază de natura putredă de toamnă, de ploi şi de zăpadă cu care se contopeşte. O astfel de dispoziţie sufletească e prin esenţă muzicală ; i s-ar putea tăgădui interesul, nu i se poate însă tăgădui realitatea primară ; în ea salutăm, poate, cea dintîi licărire de conştiinţă a materiei ce se însufleţeşte.

Redusă la un conţinut sufletesc atît de elementar, această poezie şi-a găsit şi expresia cea mai firească ; prin estetica ei se realizează integral şi se diferenţiază cu totul de poezia d-lui I. Minulescu şi a Elenei Farago.

Poezia minulesciană are o muzicalitate externă ; ea e copleşită de sonoritate ; se declamă şi e esenţial retorică ; poezia Elenei Farago e muzicală fără a fi sonoră ; n-are zgomote de alămuri, dar violoncelul pasiunii geme în gîlgîiri înfrînte, profunde ; dealtfel, şi ea e atinsă de verbalism ; plîngerea se despleteşte, rîurează, se opreşte, se revoltă şi apoi se potoleşte ; nu-i totdeauna o litanie melopeică şi nepăsătoare, ci un act de persuasiune ; pe deasupra pluteşte o fiinţă pururi prezentă ; patetismul se nuanţează, deci, de retorică.

Prin acest retorism, și unul și altul prelungesc estetica romantismului a dezvoltărilor poetice. Bacovia înăbușe verbalismul ; el aplică principiul esteticei verlainiene :

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !

Nici nu se putea altfel : cleiul de pe copac, mucegaiul de pe zid nu pot fi retorice ; poezia bacoviană e imens statică ; ea nu e susceptibilă de nici un fel de devenire... Adaptarea formei la fond a acestei poezii este atît de desăvîrșită, încît îndepărtează gîndul oricărei intenții artistice ; mijloacele de expresie sunt atît de simple și de naturale încît par crescute din obiect. În fond, există totuși un instinct artistic care știe alege nota justă. Și, pentru a nu ne raporta la poeziile din care emoția iese mai mult din obsesia repetiției și, deci, se reduce la expresia aproape directă a unei cinestezii bolnave, vom cita o poezie cu o notație organizată :

LACUSTRĂ

De atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd,
Sunt singur și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie
Piloții greu se prăbușesc.

De-atîtea nopți aud plouînd,
Tot tresărind, tot așteptînd...
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre...

„Materia care plînge", golul „istoric", organizarea întregei impresii prin amănunte ne arată în Bacovia și o intenție și o putință de realizare conștientă.

O notație pregnantă și nouă, dar pur exterioară, mai găsim și în alte poezii :

...Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj.

Sau în această viziune plastică a unor foi roșii de toamnă ce cad pe statui de femei :

Acum cad foi de sînge-n parcul gol,
Pe albe statui feminine ;
Pe alb model de forme fine,
Acum se-nșiră scene de viol...

Sau chiar în această notație a unui început de primăvară :

Primăvară...
O pictură parfumată cu vibrări de violet.
În vitrine, versuri de un nou poet.

(Nervi de primăvară)

*

În genere însă claviatura poeziei bacoviene se mărginește la două note pe care le-am numi melopeice de n-ar fi lipsite de sonoritate ; prin repețire, ele traduc totuși cea mai deplină dezorganizare sufletească din cîte a cunoscut literatura noastră și sunt expresia unui simbolism elementar.

Critice, IX, p. 51-57

D. Camil Baltazar este cel din urmă venit al simbolismului ; într-o mişcare ce părea istovită ca mişcare, deşi nu şi ca principiu (anterior şi postum simbolismului) a apărut acest poet, în care vedem cea mai pură expresie a simbolismului nostru de esenţă muzicală şi de expresie sugestivă, cu un fond uneori de o simplicitate şi profunzime bacoviană, dar cu o formă mai muzicală, cu o expresie figurată mult mai bogată şi mai originală, cu o rezonanţă personală şi cu o putere de înnoire organică.

Locul d-lui Baltazar nu e încă precizat pe scara valorilor noastre poetice ; ne luăm deci sarcina de a i-l determina cu o stăruinţă ce va rupe economia acestei lucrări. O privim totuşi ca pe o datorie : după ce am anticipat [1], e firesc să facem suma realizărilor.

*

În *Vecernii* mai întîi, apoi *Flaute de mătase* şi, în urmă, în poeziile neadunate încă, poetul a evoluat într-un sens virtual indicat ; e deci necesar să-l privim în deosebitele lui popasuri.

D. Camil Baltazar a început prin poezia spitalului de tuberculoşi ; d. Camil Petrescu, poet, desigur, dar şi spirit critic, a afirmat că ar fi realizat-o, după cum a realizat d. Philippide „*Vecinicia*", adică verbal [2]. D. Camil Petrescu se înşeală.

[1] *Critice*, VII ; articol despre d. Camil Baltazar în *Anticipaţii literare* (n.a.).

[2] Articol din *Revista Vremei*, III, 15 (n.a.).

Spitalul de tuberculoşi poate fi altfel ; el a fost trecut însă printr-un temperament organic, dematerializat şi pus pe un plan ideal ; prin unitate, el are o existenţă poetică tot atît de reală ca cea mai credincioasă copie. Nu interesează spitalul de tuberculoşi, ci unitatea de emoţie şi de expresie a poetului. Şi aceasta e neîndoioasă. Spitalul baltazarian este expresia unei sensibilităţi determinate ; nimic fioros în el ; în zadar au întors capul oamenii simţitori ; în acest spital nu se aud horcăituri ; moartea nu e grozavă ; ea pluteşte pretutindeni ca o împăcare aşteptată ; bolnavii nu-s înrăiţi ; apropierea sfîrşitului le pune, dimpotrivă, în ochi bucurii venite de dincolo. Sanatoriul e „casa albă" pe care o :

...împrejmue blajina copacilor turmă,
Coperindu-te cu patrafir de răcoare.

pe ale cărei ferestre le sprijină :

Ramuri proaspete ce vor cu primăvara să te binecuvinte.

Pretutindeni, un aer de blîndă resemnare, de linişte, de bunătate ; lucrurile şi oamenii sunt văzuţi într-o străvezie realitate.

Sora Verona e :

Prietena cu ochii buni — şi veşnic gata de iertare,
Prietena cu ochii inelaţi de cearcăne vineţite.

Vecinul de pat :

Mi-a cuvîntat cu grai bun de frate
De însănătoşire şi de mamă.

Suferinţa spiritualizează chipul bolnavilor şi le ascute sensibilitatea. Povestindu-şi durerile, vecinii de pat îşi vor „dărui mîinile" :

Şi aşa de frăţesc te vor strînge
Că sufletele amîndorora vor pluti, sincere, pe gură.

şi prin proiecţiunea sufletescului asupra lumii din afară, noaptea dinăuntru stinge lampa din părete :

Va fi aşa de mult noapte, şi în noi aşa de mult tristeţe
Că lampa se va stinge.

Moartea chiar se spiritualizează ; ea soseşte ca o linişte ocrotitoare şi augustă, pe care nici plînsul mamei nu trebuie să o tulbure. Vom mai cita odată minunatul final al *Ultimei scrisori mamei :*

Spre dimineaţă, cînd bolnavii se scoală,
Cu gemete şi întrebări pe jumătate,
Voi dormi frumos
Cu mîinile — a rugăciune — pe piept încrucişate...

Şi poate că, vroind să mă depună în capelă,
Mă vor plimba descoperit — prin grădină,
Şi cum mă vor plimba tăcut pe alei,
În dimineaţa, care se deşteaptă vibrînd
ca o coardă de violină

Se va pleca o creangă de copac,
Umbrindu-mi faţa cu tăcere
Şi sărutîndu-mă blajin cu floare albă
Ca o tîrzie şi cuminte mîngîiere.

Dimineaţa va fi o soră care se deşteaptă,
Despletindu-şi în văzduh părul de soare.
Cum mă vor fi lăsat să hodinesc puţin —
Cu faţa galbenă-brodată de alb de floare,

Va fi atîta tăcere în jurul meu,
Creanga va sta boltită asupra-mi cu teamă,

Că aş vrea în clipa aceea să te rog :
Cînd vei afla de moartea mea
Să nu plîngi, mamă...

D. Camil Petrescu, poet al notaţiei plastice, găseşte că o astfel de poezie „e ieftină şi nefericită — în general — ca expresie", că „e inferioară ca adîncime şi calitate a sentimentului altor poeţi de azi" ; noi credem însă că, în afară de *Mioriţa* şi de *Mai am un singur dor,* moartea n-a fost niciodată evocată cu o mai mare adîncime de sentiment, cu atîta seninătate, şi cu mai multă contemplativitate.

Din acest prim popas al poeziei d-lui Baltazar, nu trebuie reţinut sanatoriul, ci sensibilitatea poetului de o unitate ireductibilă : o bunătate, o „blajinătate", o duioşie, care învăluie chiar şi cele mai respingătoare aspecte şi le transpune pe un plan ideal.

O astfel de dispoziţie sufletească este primară şi deci muzicală ; d. Camil Petrescu îi refuză profunzimea : noi nu confundăm însă profunzimea cu violenţa atitudinii ; deşi pasivă şi resemnată, ea e adîncă şi colorează întreaga claviatură sufletească a poetului ; cu o estompă uniformă şterge contururile şi spiritualizează materia. D. Baltazar e un Beato Angelico al mizeriei trupeşti.

Întregind o atmosferă, poezia d-lui Baltazar, are oarecare înrudire cu poezia lui Bacovia. Asemănarea se opreşte însă la unele elemente exterioare : peisagii de orăşele de provincie, văzute în cadrul jilav al toamnei, colţuri de mahala înnoroiată, aspecte de cimitire desfundate, zări împînzite de ploaie ; similitudine de vocabular şi de imagini. În fond însă, poezia bacoviană e expresia dezorganizării sufleteşti, a reîntoarcerii la materie prin

nimicirea inteligenţii şi a voinţii. Plecînd de la aceleaşi elemente morbide, poezia baltazariană reprezintă, dimpotrivă, o ascensiune : ea e o suavă aspiraţie spre lumină şi spre soare.

Boala e o infirmitate a materiei ; porumbelul spiritului pur se înalţă însă peste mizerii spre seninătăţi ; pînzele ploilor de toamnă se dau la o parte spre a face loc luminii. Pe cît era deci de dizolvantă poezia lui Bacovia, pe atît e de sănătoasă şi de optimistă poezia d-lui Camil Baltazar. Suferinţa fizică, peisajul bolnav al toamnei, elementul opac şi întunecos sunt numai puncte de plecare ; fundalul necesar, de pe care se desprinde şi mai energic setea de lumină, de sănătate, de viaţă. Nimeni dintre poeţii generaţiei actuale n-a revărsat un mai puternic şuvoi de lumină înviorătoare peste un mai sombru peisagiu sufletesc.

Şi, ca să ne mărginim numai la un citat, vom reproduce o singură poezie, cu toate rezervele ce am avea de făcut asupra unor imagini ; o citām însă pentru beţia ei luminoasă :

CLOPOTELE

Clopotele, buni înţelepţi,
au purces a glăsui în limba lor
rugi luminoase,
şi tot oraşul a căzut în genunchi —
copleşit
de limpezimea sunetelor armonioase.

Clopotele,
Acum şi-au îngemănat glasurile
şi mîinile
şi vor cu limpezimea cîntecelor
să-mprospăteze toate fîntînile.

Cad boabe mari de mărgărint
pe coperişurile lucii de lumină
asemeni unor ploi de-argint.

Cad boabe mari şi limpezi
şi sună clar,
cum ar suna zorile
într-un iatac cu geam de mărgăritar.

Iubito, vin' afară ;
Întinde-ţi mîinile să cuprinzi
toată limpezimea solară
a clopotelor
şi
dacă te va durea atîta primăvară
luminoasă,
închide ochii
şi-ţi vor pica pe pleoape
boabe mari de mărgărint
asemeni unor ape de argint.

Închide ochii — iubito,
să simţi cum sufletul ţi-l înviorează,
clopotele
în luminoasa după-amiază.

Închide-ţi ochii şi trupul
în iatac de tăcere,
să-şi verse clopotele peste trupul tău
toate fîntînile, pînă ce, iluminate,
vei putea întinde în larg mîinile,
pline de soare,
făclii binecuvîntătoare
şi binecuvîntate...

*

Atmosfera poeziei lui Bacovia ieşise dintr-o notaţie sobră, bizară, de un simplism vădit ; în afară de sugestia muzicalităţii psalmodice, atmosfera baltazariană se obţine şi prin îngrămădirea de imagini. Imagismul e un fenomen prea răspîndit pentru a fi privit ca o notă specifică : se pot face totuşi distincţiuni. Poeziile d-lui Blaga se reazimă pe o imagine unică, integrală şi definitivă ; ale d-lui Demostene Botez, pe o succesiune de imagini, graţioase, proaspete, suprapuse dar nu îndeajuns de topite pentru a ne da o impresie unitară. Imaginile d-lui Camil Baltazar se deosebesc şi prin noutate şi prin omogenitate ; dintr-o substanţă unică, ele se integrează nu numai într-o poezie ci în totalitatea creaţiunii lui : de aici şi putinţa unei atmosfere. Temperament original şi organic, poetul scoate din materia omogenă a inspiraţiei sale un număr nelimitat de imagini personale deşi uniforme.

Nu e intenţia noastră de a reproduce totalitatea imaginilor acestui fecund imagist ; însemnătatea lor nu stă, dealtfel, numai în frumuseţe ci şi în omogenitate ; citatul devine astfel neîndestulător. Vom reproduce totuşi cîteva sensibilizări.

Liniştea :

Stau mobilele vechi de cărbune
În liniştea-i aşa de deasă şi de grea,
Încît de-ai învîrti o mînă-n aer
Ceva bătrîn şi uscat s-ar sfărîma.

(Peisagiu)

Tăcerea :

Tăcerea şi-a întins atît de mult elasticul
Încît
credeam că va plesni.

(Ceasuri de veghe)

Primăvara :

Copacii, ruşinoşi, şi-ascund
Sub frunzătura peste ochi trasă
Dorinţi şi visuri cari au înflorit
Ca într-un suflet tînăr de mireasă.

(Convalescenţă)

Toamna :

Acum toamna toarce la capul muribundului.
Poate îi toarce cămaşa de moarte ;
Afară văzduhul
E o nedesluşită carte.

(Ceasuri de veghe)

Iarna :

De ce mă ţin în frig şi în spital !
Liniştea mă îngenunche şi mă doare
Afară ninge liniştit şi frumos,
Şi în mine ceva sfîrşit şi bun moare.

(Clipe de sară)

Lumina :

Iar soarele care a intrat, tîrziu, în salonaş.
A fîşiit pe fruntea bolnavă
Al luminii galben talaş.

(Tragedii mici)

Durerea pentru moartea unei surori iubite :

Şi atît s-a înduioşat soarele,
Găsind portretul vechi decolorat
Al fetiţii care şade cu mînile pe piept-cruce
Şi cu surîsul de sfiiciune catifelat.

Că a îngălbenit mobilele dimprejur
C-un zîmbet şters de regret
Şi, tăcut, ca un sfîrşit înlăcrimat de rugă
S-a strecurat din odăiţă încet.

(Fire de borangic)

Tristețea iubitei :

Prietenă, eu te visez cu acelaş argint pe trup
şi cu mîinile tot pasări sărace,
cari ar vroi să pirue vesel şi bucurate,
dar tristețea le reține în umede băltoace.

(Scrisoare)

şi din aceeaşi *Scrisoare :*

Trupul tău va ofta cu lacătele descuiate,
brațele îți vor fi atunci candeli luminoase,
aprinse la prima vecerne
a unui început de iubire şi de zile voioase.

La mormîntul mamei :

Să auzim cum sufletul i se desfoaie în noapte.

(Naiva litanie)

Iubita cîntă la pian pe clar de lună :

Atunci tot sufletul îmi alunecă pe duşumele,
şi nu mai ştiu : luna, mîinele sau cîntecul tău
mi-l acopăr cu luminoase pietricele.

Nu mai ştiu nimic ;
pînă ce oboseala vine melodioasă,
şi de-abia atunci cerc să-mi ridic sufletul,
dar el rămîne pe duşumele pată luminoasă...

(Vecernii)

Aiure :

Apoi dacă sara va veni tristă,
am să-ți culeg albul mînilor şi-l voi pune
lîngă inimă să-mi amintesc
vremile cînd sufletele ni erau îngemănată rugăciune.

Şi după aceea, Jol, închide ochii ;
rămîi în prag să te pot închide în mine,

cum închide crama amintirea toamnei
în căzile ei cînd iarna vine.

(Luminişuri de toamnă)

Imagini pentru apropierea iubitei :

...tu grăbeai pe luntri de linişte şi înserare
. . . .
Curînd trupul tău ulciorul şi-a aplecat
şi ape cristaline în odaie s-au revărsat.

(Amintire)

sau :

Şi cînd ochii tăi mi-or arunca stînjenei pe mîini
sufletu-mi şi-o plînge toate lacrămile din fîntîni
cînd pleoapele tale vor şivoi al dragostei luminat prundiş
sufletu-mi îşi va înflori — învolt — un luminiş
iar cînd mînele tale vor aluneca pe mînele mele,
sufletu-mi va pluti în argintate cercuri şi inele.

(Elegie)

Sensibilizarea durerii resemnate :

Apoi
Te-nchide tainic
În caldul amintirii resemnat iatac.
Cămara-mi oblonită e de-ngheț
Şi sufletul mi-i cel din urmă prăbuşit harac.

(Ultima elegie)

sau :

...Şi ai să-ți pleci capul într-o parte stîngaci,
Şi fiindcă nu va fi cine să te sărute,
Ai să-ți mîngîi rochia şi ai să oftezi încet,
Cu mînile pictate : adormite păsări tăcute.

(Naiva litanie)

*

Oprim aici şirul citațiilor ; cu ajutorul lor sperăm să-l fi situat pe poet prin latura lui cea mai neîndoioasă.

D. Camil Baltazar e un mare creator de imagini. Expresia figurată este la el o funcție vitală ; ea vine spontan, originală, și deplin integrată.

Imagismul e, negreșit, una din caracteristicile poeziei moderne ; în lipsa ideei poetice, imaginea este cultivată în sine.

Nu acesta e cazul d-lui Baltazar : deși noi, imaginile lui sunt omogene și temperamentale ; unele se repetă sau se multiplică numai cu nuanțe : repețirea servește însă în poeziile de atmosferă la precipitarea sugestiunii.

Și prin sensibilitate și mai ales prin expresia ei, acest tînăr poet e un creator... Ca intensitate, sensibilitatea lui e mijlocie : nu cunoaște vigoarea și violența ; ea se rezumă la resemnare, la o lipsă de reacțiune sufletească, la o duioșie, la o bunătate, „blajinătate", „frăținătate" universale, prin care a spiritualizat pînă și sanatoriul și moartea. O astfel de sensibilitate urma să se realizeze și mai armonios în erotică : d. Baltazar a scris unele din cele mai frumoase elegii de dragoste din literatura nouă ; materia dispare și nu rămîn decît sufletele cu gesturi impalpabile. În serviciul acestei sensibilități fără volum și amploare, dar cu unitate temperamentală, poetul a adus o limbă, o expresie figurată și o nouă muzică. Asupra limbii sunt, desigur, obiecțiuni de făcut ; se pot găsi greșeli reale ; cele mai multe sunt însă alunecări de sens voluntare : e unul din drepturile poeților, în adevăr creatori, de a precipita evoluția normală a limbii ; procesul rămîne, firește, deschis : timpul va întări sau zădărnici, în fiecare caz în parte, îndrăzneala poetului. Insuficient rimate, insuficient ritmate uneori — prin vocabularul limitat dar armonios, prin așezarea cuvintelor, prin repețiri meșteșugite, aceste versuri au o solubilitate melopeică de litanie, adaptată fondului muzical — căci nu mai e nevoie să stăruim asupra calității muzicale a fondului.

Pornind din fondul de umbră al boalei și al sanatoriului, această sensibilitate a cîntat bucuriile potolite ale convalescenței sau ale primelor raze de soare ; se putea deci bănui direcția evoluției ; părăsind sanatoriul, ea s-a revărsat, în adevăr, în căutarea luminii, a vieții, nu în sensul imnului, ci blînd, drăgăstos, în imagini însorite, anulînd materia, și cîntînd flacăra pură a sufletului în armonii eterice : evoluția s-a schițat chiar în *Vecernii*. În *Flaute de mătase* ea s-a accentuat și mai mult, și nu în chip fericit : mici extaze amoroase sunt exprimate în scurte cuplete strict muzicale, cu imagini luxuriante, uneori cu înlăturarea coprinsului noțional, și întotdeauna neorganizate ; e punctul extrem al simbolismului ajuns la muzică pură ; e un popas din care poetul trebuia să-și revină.

Și-a revenit, în adevăr, în noua serie de *Reculegeri în nemurirea ta ;* din ea desprindem această poezie inedită încă :

LOGODNA

M-oi reculege în prietenia ta,
copile mort în zile de lumină
cu plînset de nemuritoare stea,

Profund vei crește clarele fîntîni
în ființa mea și-n tot ce mă-nconjoară,
Și-n seri de liniște ale tale mîni
Simți-voi cum pe creștetu-mi lumini pogoară.

Te voi simți în tot și-n toate șopot
de înstelată simfonie,
Și amintirea ta va dăngăni cu clopot
de catifea și melancolie.

M-oi regăsi în prietenia ta,
Copile cu pleoapele de argint subțire,
Și sufletu-ți m-o-mprejmui de-a pururea
cu eternități de castă nemurire.

Așa vei crește zi cu zi,
cu rădăcini de salcie uriașă,
pîn'sufletu-ți întreg în mine se va irosi.

Și-atunci în ceasul de îngemănare
s-or înfrăți și înstelatele frunzișuri,
iar noi porni-vom pe șoselele lunare
eterizați în căzătoare luminișuri.

în care se vădește nu numai un proces de simplificare verbală ci și o înălțare spre poezia imaterială, fluidă, eterică, oarecum paradisiacă — al treilea popas al acestui poet original, capabil de evoluții organice.

Critice, IX, p. 73-74

FALSUL SIMBOLISM

Ca și revoluțiile sociale, mișcările literare nu pornesc de la concepții aprioric determinate ci din reacțiuni confuze încă ; deși nu-i adună nici o credință pozitivă, luptătorii merg cot la cot ; nu știu ce vor clădi ; știu însă ce vor distruge ; cimentul urii e mai puternic. În reacțiunea lui firească împotriva parnasianismului și a naturalismului, adică împotriva creațiunii obiective, simbolismul a pornit la luptă cu tovarăși luați printre toți cei ce voiau să răstoarne tirania formulelor învechite ; moderniștii, individualiștii, idealiștii au luptat, așadar, împreună sub steagul simbolist.

Trecînd în istoria literară, simbolismul poate fi disociat astăzi de elementele lui eterogene ; e tocmai scopul acestei cercetări de a-l reduce la nota lui specifică și de a stabili, pe baza acestei disocieri, noi situări de valori poetice. Pe lîngă simboliști vom găsi deci și falși simboliști : poeți, considerabili uneori, ce au luptat sub steagul simbolismului, s-au identificat cu idealurile și pasiunile lui și care, prin structura talentului, nu sunt de esență muzicală ci intelectuală. Pentru risipirea confuziunii, vom cerceta, așadar, poezia cîtorva din acești falși simboliști, deși încercarea noastră de disociere și de situare ar putea trece și la alți poeți mai tineri.

Numai nevoia limitării ne oprește de a la pune în adevăratul ei plan intelectual poezia încărcată, dealtfel, de atîtea elemente simboliste.

Critice, IX, p. 73-74

T. ARGHEZI

D. Arghezi și-a făcut din nedreptate un scop al existenții sau poate numai un mijloc ; nu punem chestiunea aici și nici nu știm de se mai poate pune : publicistul pare a se fi clasat. Nedrept cu alții, a fost însă nedrept și cu sine ; în năvala actualității, și-a aruncat în umbră opera poetică ; polemica trece, poeziile rămîn. După două decenii, d. T. Arghezi nu și-a adunat încă poeziile. Nepăsarea față de propria lui operă nu vine totuși nici din candoare, nici din lipsa de prețuire a altora. Chiar de la început, poetul a fost ferecat într-o formulă lapidară : „Eminescu și Arghezi". Prin jocul forțelor ce stăpînesc nu numai lumea fizică, ci și cea morală, cu cît recunoașterea criticii și a publicului a întîrziat, cu atît opinia cîtorva s-a îndîrjit. Nu ne speriem nici de admirație, cum nu ne speriem nici de nepăsare. Într-o cercetare de caracter obiectiv asupra poeziei noi, ne sperie numai lipsa de suficientă documentare : poeziile d-lui Arghezi sunt risipite în reviste ce nu ne stau totdeauna la îndemînă ; deși publicate acum, unele sunt datate cu douăzeci de ani în urmă. Singur volumul clasează ; numai prin eliminările voluntare ale autorului și prin introducerea unei ordini, putem fixa și valoarea operei și evoluția ei.

Nu ne vom clinti, deci, din obiectivitatea obișnuită ; ne temem numai că vom îmbrățișa prea puțin sau că nu vom caracteriza îndestulător fazele acestei poezii.

Istoricii simbolismului trec pe d. Arghezi ca pe unul dintre ctitorii lui ; N. Davidescu privește *Linia dreaptă* din 1904 ca cea dintîi manifestare teoretică a simbolismului român ; d. Davidescu pune însă simbolismul în afirmarea liberei personalități artistice. Simbolismul nu mai e un conținut de sine stătător, ci o atitudine caracterizată prin raportare ; dacă orice mișcare de restabilire a drepturilor individualității în materie de artă se numește simbolism — simbolismul de ieri nu mai e cel de azi și cel de mîne : ieri se numea romantism ; azi s-ar putea numi expresionism. În lucrarea de față, am arătat că simbolismul se reduce la un element unic : la expresia unei sensibilități muzicale.

Mișcarea de reacțiune idealistă împotriva realismului sau, mai general, mișcarea de eliberare a personalității artistice au fost numai sincronice ; cu toată participarea lor la acțiunea simbolismului nu se confundă cu el.

Revolta împotriva formulelor învechite e periodică și se produce ritmic în sensuri diferite ; simbolismul de mîne ar fi, deci, antitetic simbolismului de azi. Numai printr-o astfel de confuziune de conținut se poate lămuri de ce d. Arghezi a fost trecut printre simboliști.

Lăsînd la o parte acțiunea preliminară a lui Macedonski, întîia fază a poeziei d-lui Arghezi se caracterizează printr-o influență baudelairiană. Prin unele note de sensibilitate muzicală, și acest poet a fost, ce e dreptul, revendicat ca un precursor al simbolismului. „*Musical !* scrie, îndeosebi, André Gide. *Veuille ce mot, ici, n'exprimer point seulement la caresse fluide ou le choc harmonieux des sonorités verbales, par où le vers peut plaire même à l'étranger musicien qui n'en comprendra pas le sens ; mais aussi bien le choix certain de l'expression, dicté, non plus seulement par la logique, et qui échappe à la logique, par quoi le poète musicien arrive à fixer, aussi exactement que le ferait une definition, l'émotion essentiellement indéfinisable...*" Muzicalitatea, pe care i-o

recunoaşte André Gide, este, deci, şi ea mai mult exterioară. Poet de factură clasică, Baudelaire a exprimat, în realitate, mai mult senzaţii rare şi moderne. Modernismul lui constă din individualism violent, din misticism amestecat cu voluptate, din satanism, din contradicţii puternice, dar căutate de sentimente, din exotism : el nu trebuie, aşadar, confundat cu simbolismul. Nu intră în cadrul studiului de faţă de a ne ocupa mai pe larg de natura inspiraţiei baudelairiene ; cu toată noutatea senzaţiei, ea e, în genere, de substanţă intelectuală ; într-însa intră voinţă, atitudine, ideologie şi retorică.

Rămîne acum să precizăm legătura dintre poezia lui Baudelaire şi cea a d-lui Arghezi. Punctul cel mai făţiş al contactului lor e în amestecul macabrului cu senzualitatea. Obsesia morţii e o notă esenţială a poeziei baudelairiene ; nu e vorba de o moarte imaterială sau spiritualizată, ci de viziunea morţii în groaznica descompunere a materiei ; nu e vorba de oroarea morţii, ci de o stăruinţă în putreziciune. Obsesia devine şi mai caracteristică prin asocierea ei cu elemente pur erotice. Amorul şi moartea au mai fost asociate : moartea sosea însă prin senzaţia de infinit şi de neant a oricărui sentiment absolut. La Baudelaire ea vine pe calea descompunerii materiale — şi tot aşa şi la d. Arghezi. Iată un exemplu din *Agate negre* :

Un veac, Iubita mea, de cînd
am adormit culcaţi alături !
Fu dulce cupa cu venin !
Ne-a-nchis destinul în sicriu
ca două pagini puse-alături
sub o prunelă lăcrămînd.

Simţirăm cărnuri, oase, scoase,
căzînd în jurul nostru rupte...
Acum trîntită lîngă tine,

cupola multor clipe line,
în urma-atîtor vane lupte,
zîmbeşte lanţului de oase.

Surîs amar şi fără preget
încremenit pe-un lanţ de dinţi,
îmi dai fiorul unor zimţi
ce-mi trec pe frunte ca un deget.
Şi cît aş da să văd că minţi
chiar azi, cînd ştiu că nu mai simţi !
. . . .
Ghicesc că buzele-ţi sunt rupte
de-atîtea horde blestemate,
că nervii tăi sînt roşi de viermi... etc.

Nimic nu lipseşte din această evocaţie macabră. Mult mai realizat este însă amestecul de senzualitate şi de descompunere în una din cele mai expresive poezii ale acestei faze, în *Litanii* :

Aceasta-i masa, scumpă Lie,
la care tu odinioară
visai crepuscule de tuci
peste alee lungi de nuci
pe unde vîntul înfioară
ca un sfîrşit de reverie.

Sunt singur, ah, şi cît de rău
şi plin de moarte e văzduhul,
şi ploaia, baltă de otravă.
Aş vrea ca gura ta suavă
pe-aceste vrafuri să-şi dea duhul,
aş vrea pe masă capul tău.

Pe-această masă arsă-n vise
voiesc să doarmă fruntea ta
cu pleoape-nchise pentru veci.
. . . .

Atunci ai fi a mea, Iubito !
ai fi o glastră funerară,
cu părul, plantă de infern ;
atunci ai fi a mea etern !

. . . .

Ți-aș ridica în deget pleoapa
și ți-aș privi privirea stinsă

. . . .

Și părul ca un crep de doliu
l-oi săruta nebun de jale,
de fericire, de extaz... etc.

Tot sadismul sensibilității baudelairiene, exploatat apoi și în *Salomeea* lui Oscar Wilde, trece în *Litanii :* amorul nu-și găsește o îndestulare în neantul morții, ci în dezagregarea ei fizică. A face din Satan un adevărat dumnezeu de lumină și de dragoste, sau din femeie *„un vase d'élection"* și totodată ființa impură a Apocalipsului, a asocia, deci, lucruri contradictorii și a săpa în paradox, e una din caracteristicile poeziei baudelairiene ; o vom găsi și în versurile d-lui Arghezi :

Femei, potire cu venin,
miros de fîn stropit cu soare
lăsați-mi jalea să-mi închin
într-astă toamnă-ntristătoare !

Parfumul vostru vrăjitor
îmi prinde fruntea-n nebunie
cu un stilet omorîtor
și-azvîrle sînge-n reverie.

(Dedicație)

Și apoi deodată suava evocare a femeii imaculate :

Copil naiv ! de-aceea te-ador și te mîngîi
cu fața-nmormîntată ca-n floare de lămîi,
în carnea-ți netezită de buzele dintîi !

Și nu-ți șoptesc sonete, nici mituri îți îngîn,
pe unde trece umbra acestui hoit păgîn.
Aplec Eternitatea spre tine și rămîn

cu ochii-nchiși în zîmbet, copil abia-nflorit !
cu fruntea răsturnată, cu visul risipit
ca o dantelă scumpă, pe trupu-ți adormit.

(Tu nu ești frumusețea...)

Atitudinea de revoltă corespunde de asemeni individualismului baudelairian, ușor pornit spre violență verbală :

Cuvîntul meu să ardă,
Gîndirea mea s-arunce foc
în sinagoga lor bastardă.

. . . .

Să-mi fie verbul, limbă
de flacări vaste ce distrug
trecînd ca șerpii cînd se plimbă ;
cuvîntul meu să fie plug
ce fața solului o schimbă,
lăsînd în urma lui belșug etc.

(Rugă de seară)

Tot așa și amestecul principiilor contradictorii ce se ciocnesc în sufletul omului modern :

Și de la sfîntul palid, sfîrșit și blînd pe cruce
La biciul ce-l izbește și-l sîngeră-n obraz.
Pe nesimțite nu știu ce-nvecinare duce
Și rînd pe rînd sunt unul și celălalt. Zăplaz

Între atîtea inimi ce bat cu toate-n mine,
Ca niște turle pline de clopote, n-a fost,
Nu este, n-o să fie și-n van va să suspine
Eroul meu din suflet de rîsul celui prost.

. . . .

De unde vin aceştia ? De unde-aceşti eroi,
Călăi, iobagi, apostoli din noapte pîn' la mine ?
De unde această piatră cu feţe de noroi
Şi scăpărînd cu focuri de-azur şi de rubine ?

(Rugă de vecernie)

*

Am citat îndeajuns pentru a situa cu oarecare limpezime modernismul baudelairian al acestui poet — modernism anticipant acum trei sferturi de veac şi devenit de atunci destul de curent. Prin esenţa lui intelectuală, acest modernism n-are nici o legătură cu simbolismul.

El lunecă, dealtfel, repede spre „filozofare", ori spre declamaţie ; şi nu arareori d. Arghezi filozofează, dezvoltă şi declamă, fără originalitate de cugetare şi chiar de expresie :

Înţelepciune, veşnicie,
şi tot ce cînţi în înserare
e-o palidă zădărnicie
ce-ţi toacă trist în cugetare.

Te du pleşuv prin omenire
spuzit în suflet şi livid ;
de-i fi-nţelept, de-i fi stupid
aceeaşi surdă neclintire
îngheaţă sufletele-n vid.

De-i fi bandit sau visător,
despot cu sîngele pe limbă ;
aceeaşi negură te nimbă,
şi pentru pasu-ţi călător
cărarea vremei nu se schimbă...

(Dedicaţie)

Sau :

Infinit ! Infinit !
Adună-ţi bolţile... etc.

. . . .

Simbolic Infinit !
te strînge...

. . . .

Demonic Infinit !
descinde-n mine...

(Rugă de seară)

Inspiraţia e, în genere, largă, şi respiraţia, adîncă. Ideea se încurcă încă în expresie ; versurile au totuşi şi fluiditate şi avînt ; ele lunecă chiar spre amploare şi dezvoltare retorică. Sunt obscure ; obscuritatea nu le vine însă din concentrare, ci din împrăştiere. Puţine din aceste poezii se susţin de la început pînă la sfîrşit (exceptînd, fireşte, *Litanii*, *Tu nu eşti frumuseţea...*) printr-o unitate de sentiment, de ton şi de expresie ; cele mai multe se pierd în drum, fie prin îngrămădire de abstracţii, fie prin digresii, fie prin improprietate. D. Arghezi e totuşi un artist remarcabil ; chiar cînd se pierde, se reculege apoi în strofe admirabile, nu numai în sensul plasticizării, ci, mai ales, în sensul suavităţii. Iată, de pildă, expresia aspiraţiei spre o dragoste castă :

Visez o dragoste suavă,
o sărutare lină, rece,
cum simt molifţii din dumbravă
cînd peste dînşii luna trece ;

cum simt în umbră heleştaie
în cari tresar lumini de candeli,
cînd vîntul serilor le taie
cu aripi fragede de-arhangheli.

O sărutare fără spasme,
o îmbrăţişare solitară
şi corpuri limpezi de fantasme
din care setea-mi seculară

Să verse vinul sideral
în arşiţatele caverne
din stînca mea de mineral
înmormîntată printre perne.

(Dedicaţie)

Iată evocarea frumuseţii pure :

Tu nu eşti frumuseţea spiralelor candide,
în ochii tăi nu duci moartea şi perlele lichide
în cari răsfrîng misterul văpăile livide.

Nici flori atingu-ţi fruntea spre dînsele plecată,
nici pagini cu poeme rămase de-altădată
nu se desfac nostalgic, în dreapta-ţi inelată...

(Tu nu eşti frumuseţea...)

Sau minunata viziune a iubitei imaculate :

Înmormîntează-ţi graiul oprit sub sărutare
Şi lasă-ţi singur trupul, cu albele-i tipare,
Învăluit de umbră, el singur să murmure,
Uşure ca o frunză, adînc ca o pădure
Să vieţuiască singur în haosul de forţă
Ce te trimete nouă prăpastie şi torţă.
De ce n-ai fi voluta topită, de tămîie
Şi singură mireasma din tine să rămîie,
Drept pildă ia vecia ce-şi mînă-n mări uscatul
Şi-şi tălmăceşte-n raze potecile şi leatul.
Şi fii-ne iubită în rostul tău sublim
Şi fii-ne iubită mai scumpă prin cele ce nu ştim.
Aprinde-ţi două umbre din fiece lumină
Fii nouă deopotrivă suroră şi streină.

Fii ca o apă pură în care se ascuna
Nămolurile negre cu pietrele la fund.
Fii cîntecul viorii ce doarme nerostit,
Smaraldul care încă pe mîni n-a strălucit,
Poteca-n palma ţării ce nu e încă trasă
Şi poate duce-n ceruri sau poate-ntoarce acasă.

(Stihuri)

Prin puritatea armoniei şi noutatea imaginei, astfel de versuri sunt opera unui remarcabil artist ; ele trebuiau subliniate la un scriitor cunoscut, mai ales, prin expresia plastică, împinsă pînă la vulgaritate.

★

Evoluţia d-lui Arghezi pare a se fi înscris în sensul acestei plasticizări. Poetul s-a desfăcut cu totul de sub înrîurirea lui Baudelaire. Nu-i găsim încă unitatea inspiraţiei, şi încă nu-i putem delimita sensibilitatea ; îi putem însă schiţa evoluţia artei poetice.

Estetica poeziei argheziene nu se mai îndreaptă spre dezvoltare, ci spre concentrare şi spre masivitate ; nu mai găsim fluiditatea graţioasă, armonioasă şi chiar eterată din *Stihuri* sau din *Tu nu eşti frumuseţea...*, nu mai găsim însă nici imprecaţiile din *Rugă de seară*. Expresia poetică se strînge şi, mai ales, se plasticizează ; spiritul nu se mai înalţă spre abstracţie, ci se pogoară în materie. Procesul de vulgarizare a limbii, urmărit cu atîta stăruinţă în proza lui pamfletară, îşi are corespondenţa poetică ; cuvîntul propriu, nud şi aspru, e căutat făţiş.

Poezia ia, astfel, un aspect pietros şi colţuros ; versurile înţeapă şi jignesc uneori ; şi prin formă devin antisimboliste : nu insinuează, nici nu sugerează ; le poţi însă pipăi suprafaţa scorţoasă. Din specia acestei poezii granitice am putea cita în întregime admirabilul *Belşug* ; fiind însă prea cunoscut, nu-i vom reproduce însă decît ultima strofă în care ni se evocă ţăranul înaintea boilor :

E o tăcere de-nceput de leat
Tu nu-ți întorci privirile-napoi
Căci Dumnezeu pășind apropiat
Îi vezi lăsată umbra printre boi.

Pentru o mai dreaptă situare — cu defecte și calități — a acestei estetice vom cita o altă poezie mai reprezentativă :

INSCRIPȚIE PE UN PORTRET

Cunoști în vreme visul că sfîrșește.
Ți-ai așteptat oșteanul trist pe scut
Să-ți intre-n zale reci în așternut
Și să-ți frămînte trupul tîlhărește.

Și te socoți ca iedera, deodată,
Rămasă-n legănare și pustiu.
Ai bănuit că platoșa-i pătată,
Pe care odihniseși, cu rachiu.

Făptură vrăjitoare și duioasă !
Nu te-am oprit s-aștepți și să suspini
Ci te-am lăsat să-l încîlcești în spini
Fuiorul vieții tale de mătasă.

Mi-am stăpînit pornirea idolatră
Cu o voință crîncenă și rece ;
Căci somnul tău nu trebuia să-nece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră.

Durerea noastră-aduce cald și bine
Celor hrăniți cu jertfele din noi.
Eu, noaptea, ca un pom, ascult în mine
Căzînd miloase-n cuiburi sfinte foi.

Poezia se caracterizează, mai întîi, prin lapidaritate — ceea ce nu înseamnă că și prin proprietate : d. Arghezi

s-a luptat întotdeauna cu proprietatea expresiei ; se caracterizează prin întrebuințarea cuvîntului crud, prozaic („ai bănuit că platoșa-i pătată *cu rachiu*"), sau numai familiar („durerea noastră — *aduce cald și bine*"), dar, mai presus de toate, se caracterizează prin plasticizări de înaltă poezie și prin ton sentențios :

Și te socoți ca iedera, deodată,
Rămasă-n legănare și pustiu.

. . . .

Ci te-am lăsat să-l încîlcești în spini
Fuiorul vieții tale de mătasă.

. . . .

Căci somnul tău nu trebuia să-nece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră.

Și mai ales :

Eu, noaptea, ca un pom, ascult în mine
Căzînd miloase-n cuiburi sfinte foi.

Deși plastică, poezia pare însă obscură : deși simplu, înțelesul ei nu se străvede decît după oarecare reflecție. Obscuritatea, ca un efect artistic, vine mai ales din întrebuințarea elipsei de cugetare și de expresie ; elipsa este poate cheia de boltă a esteticei argheziene.

*

Am făcut numeroase citații din poeziile d-lui Arghezi, pentru că, nefiind adunate în volum, pot fi considerate aproape ca inedite ; din ele se vede un remarcabil artist în luptă cu o formă rebelă ; lupta cu forma e totdeauna impresionantă.

Artistul copleșește însă pe poet ; nu i-am putut statornici pînă acum unitatea temperamentală la care se reduce orice mare poet. Nu înseamnă totuși că nu găsim în opera d-lui Arghezi poezii admirabile. Ca o luminoasă dovadă

vom cita în întregime o poezie, de armonie, dealtfel, pur eminesciană, pe care o privim ca pe una din cele mai frumoase ce s-au scris în urmă :

TOAMNA

Străbatem iarăşi parcul la pas ca mai-nainte.
Cărările-nvelite-s de palide-oseminte.
Aceeaşi bancă-n frunze ne-aşteaptă la fîntîni ;
Doi îngeri duc beteala fîntînilor pe mîni.

Ne-am aşezat alături şi braţu-i m-a cuprins.
Un luminiş în mine părea că s-ar fi stins.
Mă-ndrept încet spre mine şi sufletul mi-l caut
Ca orbul, ca să cînte, spărturile pe flaut.

Vreau să-mi ridic privirea şi vreau să-i mîngîi ochii.
Privirea-mi întîrzie pe panglicile rochii.
Vreau degetul uşure să-l iau să i-l dezmierd :
Orice voiesc rămîne de-ndeplinit pe sfert.

Dar ce nu pot pricepe, ea pricepu de plînge ?
Apusul îşi întoarce cirezile prin sînge.
O ! mă ridic, pe suflet, s-o strîng şi s-o sărut —
Dar braţele, din umeri le simt că mi-au căzut.

Şi de-am venit ca-n timpuri, a fost ca înc-o dată
S-aplec sub sărutare o frunte vinovată,
Să-nvingem iarăşi vremea dintr-o-ntărire nouă
Şi să-nviem adîncul izvoarelor de rouă.

Şi cum coboară noapte, alt'dată aşteptată,
Îmi pare veche luna şi steaua ce s-arată
Ca un perete de-arme cu care-aş fi vînat
Şi fără glas, cu luna şi noi ne-am ridicat.

Nu cunoaştem data acestei poezii ; o credem însă mai veche. Pe lîngă toate celelalte însuşiri argheziene de plasticitate şi de expresie eliptică şi aforistică, mai are o tonalitate elegiacă şi o caldă armonie, absente aiurea ; şi poetul poate, deci, deveni remarcabil.

*

Încheiem aici această caracterizare a unei activităţi poetice pe care n-am preţuit-o pînă acum pentru că n-am cunoscut-o, şi n-am cunoscut-o pentru că a fost copleşită de o activitate publicistică, profund vătămătoare sănătăţii morale a acestei ţări. De îndată ce am cunoscut-o însă, am crezut că e o datorie de probitate intelectuală de a-i da locul cuvenit în cadrul acestui studiu. Nu dorim decît ca istoria literară de mîine să confirme ceea ce spune critica de azi.

Critice, IX, p. 75-90

N. DAVIDESCU

Cazul d-lui N. Davidescu e şi mai caracteristic decît cel al d-lui T. Arghezi : d. Davidescu e privit şi se crede poet simbolist ; de curînd a devenit chiar istoriograful apologetic al acestei mişcări poetice. Am indicat deosebirile ce ne despart nu numai de concepţia d-lui Davidescu, ci şi de concepţia generală asupra simbolismului ; modernismul, idealismul, individualismul, sau oricare altă nuanţă a sensibilităţii contemporane se pot întretăia cu simbolismul ; nu se confundă însă cu el. După cum vom vedea, poezia d-lui N. Davidescu nu e simbolistă ; apologistul e, deci, preotul unei credinţe streine.

Ca şi d. Arghezi, şi mai mult decît dînsul, d. Davidescu e un baudelairian ; influenţa poetului francez se resimte nu numai în fond, ci şi în formă, adică în materialul poetic şi în construcţia lui ; baudelairianismul lui devine, deci, şi mai reprezentativ. Potrivit acestei influenţe, vom găsi şi la dînsul asocierea voluptăţii cu descompunerea organică, senzualitatea provocată de putreziciune :

Visez femeia-n care să ador
Sclipirea putrezitelor organe.
Şi să respir prin vine diafane
Miresmele dorinţelor ce mor ;

Să urmăresc cum inima-i îngheaţă
Sub lunga-mi sărutare, şi să sug,
Din trupu-i pregătit pentru coşciug.
Puterea dătătoare de vieaţă ;

Să văd cum creşte tragicu-i final
Într-un sughiţ de sînge şi salivă,
Şi cum, în sărutarea-mi corosivă,
Se stinge frumuseţea-i de spital ;

Apoi să simt cum frigul mă străbate,
Şi-ncolăcit de corpu-i îngheţat
Să mor într-un tîrziu intoxicat
De dragoste şi de morbiditate.

(Poză)

Femeile sunt descompuse trupeşte şi sufleteşte :

Femei cu masca roasă de fard, cu gesturi grave.
Rostogolindu-şi ochii în cearcăne de k'hol
Ne-nvăluie-n tristeţea privirii lor bolnave
Şi tulbure de-albastrul văpăilor de-alcool.
. . . .

Semeţe, mohorîte ca şi sterilitatea,
Urmate de vaporii narcoticului spleen,
Işi caută plăcerea şi pofta-n răutatea
Cu care distilează prin dragoste venin ; etc.

(Tuturor)

şi aşa mai departe, în alte cîteva strofe, după cea mai autentică viziune baudelairiană.

Sau :

Aş vrea, cu strîmbătura nebuniei,
Să plîng pe mîna ta fosforescentă
De praful tragic al melancoliei.

(Endecasilab)

Ca şi în Baudelaire vom respira din atmosfera de tavernă :

Femei alcoolizate vin
Şi cer cu gesturi funerare
Să-mi vîndă dragostea pe vin
Şi mîngîierea pe-o ţigare...

(Concert)

Nu e vorba numai de viziunea femeii, amestec de puritate şi de perdiţiune, ci şi de nevroza caracteristică poeziei baudelairiene : nevroză pur citadină ; nevroza boemei condamnate la o silnică viaţă de cafenea, artificială, cu viziuni tulburi, cu oboseli premature, cu nostalgiile solare ale omului învăluit în norii de fum, şi doborît de o veghe inutilă :

Şi-n murmurul tăcerii mă simt un condamnat
Cu ochii grei şi putrezi de vise şi de viciu,
Cu fruntea-nvineţită de-al gîndului supliciu
Şi buzele de-un rictus hidos de-asasinat.

(Spleen)

Sau :

Acum sunt numai gînduri risipite
A căror viaţă cînd se aprinde,
E un asalt de viermi care cuprinde
Un rest al unei inimi putrezite.

(Sentimentalism)

Sau :

Tăcerea se desface din mobile şi-ncet
Cu aripele-i pe fruntea-mi lăsată-n jos m-atinge,
Şi-n juru-mi grămădită mă-năbuşe discret,
Iar spleenul — spleenul zilnic pe ziduri se prelinge
În chip de perle negre de lacrimi de regret.

(Singurătate)

Sau această impresie de sfîrşit de toamnă, întrezărit prin geamurile cafenelii, după o noapte albă :

Prin cafenele, oameni, visînd trecutul mai
Şedeau şi, sub asaltul de gînduri nenţelese,
Cu ochii duşi în fundul paharului de ceai,
Doreau tovărăşia vecinilor de mese.

În mintea lor bolnavă şi-n sufletul lor ros
De moartea dureroasă a zilelor în noapte,
Şovăitoare, iarna intra ca un miros
Subtil de pîine caldă şi de castane coapte.

(Sfîrşit de toamnă)

Sau notaţia descompunerii sufleteşti prin puţin autoctonul absint :

Eu mestec azi un rîs amar
În gura-mi putredă de-absint,
Şi-n hohotitu-i funerar
Ca un şacal flămînd vă mint...

(Rîs de cobe)

Redîndu-ne nevroza vieţii de boem, baudelairianismul d-lui Davidescu este mult mai organic decît cel al d-lui Arghezi. Influenţa lui Baudelaire nu se mărgineşte, de altfel, numai la sensibilitate, ci se întinde şi la expresia ei.

Ca şi poetul francez, acest modernist e un clasic ; fiecare poezie cuprinde o idee strict delimitată, harnic dezvoltată şi solid construită ; compoziţia devine astfel un instrument esenţial. Versul e corect şi amplu ; strofa regulată ; nici urmă de aritmia sau arimia versului liber ; totul merge după un robust instinct de conservaţie formală. În structura versului, găsim, ce e dreptul, un număr oarecare de „cloroze", de „zaimfuri", de „teorbe", de „nevroze" ce puteau speria pe cititorii de acum 15 ani ; ele ne par astăzi anodine ; limba a evoluat cu paşi grăbiţi ; neologismul şi cuvîntul exotic au devenit autoctone. Nu mai vorbim de imagini. Unui critic de acum zece ani, o strofă ca :

Eu sunt o piramidă a vechiului Egipt
Pe-al cărei creştet luna clorotică s-a-nfipt
Şi-n care faraonii culcaţi sacerdotal
Se-nşiruie-n sicriuri masive de santal.

(Ecce Homo)

putea să-i pară bizară sau de neînţeles[1] ; sufletul a devenit de atunci „o năruire de statui", „în hrube adînci boltit", „de vechi amurguri plin" (Al. Philippide), sau „un covor persan" (Baltazar), sau chiar „o gară de provincie". În aceste împrejurări, comparaţiile d-lui Davidescu au devenit inofensive, iar forma ce părea torturată curge astăzi pură, plînă şi clasică.

*

Pe lîngă nevroza baudelairiană, poezia d-lui Davidescu se mai distinge şi prin cugetare.

[1] *Flacăra*, III, 16 (n.a.).

Intelectualul nu-şi petrece numai nopţile în colţul cafenelii, la soarele artificial al globului electric, nu e numai omul abrutizat de alcool sau de „absint" ; pe lîngă nevroza situaţiei lui, pentru a fi un adevărat intelectual, trebuie să şi gîndească ; preferinţa noastră merge spre această poezie francă de cugetare, ce-l situează pe d. Davidescu în linia urmaşilor lui Grigore Alexandrescu şi la celalt pol al simbolismului. De nu-i găsim o concepţie generală, îi găsim o serie de „concepţii", adică de idei. acte de pură cugetare, înclinată, în genere, spre paradox. În tragedia *Calvarului*, rolul lui Iuda a fost un rol predestinat şi necesar ; profeţii îl prevestesc ; trădarea e hotărîtă de mai înainte de Dumnezeu ; prin contrastul ei, acţiunea sublimă a lui Isus creşte, deci. Iată o idee susceptibilă de a fi susţinută : e subiectul *Parafrazei sărutării lui Iuda*, solid bătut şi puternic argumentat în versuri pline. La începutul lumii, Iahveh reprezintă imensitatea inertă şi haotică, iar Satan — scînteia, care, rupînd armonia nemişcării, a creat întregul univers. Mîndru de ceea ce făcuse, Satan suferea totuşi că nu există şi în natură conştiinţa operei sale :

Simţea că e puternic, dar îl durea că nu e
În spaţiu conştiinţa profundei lui mîndrii ;
Dorea o existenţă capabilă să spuie
Că el e prometeul divinei atonii ;

Atunci a creat pe om ! E o concepţie baudelairiană a lui Satan : un act de pură cugetare, expus cu forţa în *Daemonica Poemata*, în versuri pe a căror maturitate de expresie ne-o dovedeşte îndestulător strofa citată.

Veacul s-a întors spre nepăsare ; în sufletele noastre Isus a murit, deci, a doua oară. Speranţa fericirii într-o viaţă viitoare ne-a împiedicat însă să culegem fericirea vieţii de aici. De s-ar reîntoarce pe pămînt, Isus ar înţelege răul, pe care l-a făcut omenirii ; durerea l-ar încovoia atunci mai mult decît îl încovoiase odinioară crucea

de pe Calvar. E o idee exprimată sub forma unui discurs : *Cu senior Cristos de vorbă*, în strofe de factura versurilor lui Grigore Alexandrescu :

Dacă noi trăim în vremuri care trec cu nepăsare
Peste sacrele morminte de nebun martirologiu,
Pe cînd douăzeci de veacuri adunate-ntr-o sfidare
Bat sfîrşitul tău fatidic ca un cosmic orologiu...

Exemplele ar putea fi înmulţite ; cele date pînă acum ajung însă ca să ne facem o idee şi de specia cugetării d-lui N. Davidescu, şi de valoarea expresiei ei. O astfel de poezie intelectuală are, desigur, meritele genului, dar şi defectele lui : discursivitatea şi retorismul. Ideile se exprimă pe căile logicei : sunt enunţate şi dezvoltate pînă la cele din urmă concluzii. Ne-ar fi lesne să analizăm *Parafraza*, sau *Cu senior Cristos de vorbă*, pentru a vedea caracterul retoric al acestor discursuri. Adevărul logic nu vine pe calea sugestiunii : simbolul şi sugestia nu există în această poezie antisimbolistă şi antisimbolică. Ideea se exprimă prin definire şi dezvoltare : poezia se valorifică prin organizare şi compoziţie. Iată un fragment din *Nocturna*. Un cîntec a pornit din vîrful unei sălcii şi armonia lui s-a lăsat deasupra crîngului întreg :

...Totul s-a schimbat în templu fără seamăn, şi natura
Cu mijloacele-i multiple şi puternice, încearcă
Slujba singură, şi-n fiecare fir de iarbă, parcă,
Se slăveşte în de sine creatorul şi făptura.

Armonia lor pluteşte uriaşe şi străbate
Vulturii cu aspiraţii de nemărginire-adîncă,
Face să ţîşnească apa la ieşirea ei din stîncă
Şi-mputerniceşte gîtul leilor în libertate ;

Făureşte fericirea, o multiplică şi pune,
Ca un viers de ciocîrlie în răcoarea dimineţii,

În pornirea tuturora simțămîntul frumuseții
Și nevoia de a-l răsfrînge altuia ca să răsune.

Adică o serie de disocieri ; concluzia vine fatal :

Vino dar, și dovedește-mi că și inima ta bate
Și...
Vino dar, și mi te lasă etc.
. . . .
Vei simți cum...

Urmează încă 12 versuri. Mai dăm un exemplu, diferit și prin ritmul coșbucian, și prin natura analizei. În grațiosul său *Făt-Frumos*, poetul studiază, am putea spune, elaborarea noțiunii de Făt-Frumos. Trecîndu-i pe frunte o adiere de vînt, fetei îndrăgostite i s-a părut că a fost mîngîiată de un fecior de împărat ; și-a povestit întîmplarea și de atunci :

El a pornit vultur-nainte
Și și-a dus
Povestea-i vastă și fierbinte
Din gură-n gură de-a-mpînzit
Pămîntu-n ea din răsărit
Pînă-n apus.

Și apoi disocierea noțiunii :

Plutește-n gîlgîit de ape
Ca și cînd
Ar fi necontenit pe-aproape,
Dar îl zăresc numai acei
Înmărmuriți cu visu-n ei,
Și doar în gînd

E și ca mine și ca tine,
Și ca el,
E ca noi toți dar e mai bine
Ca fiecare-n parte-apoi,

Și totuși nimănui din noi
Nu-i e la fel.

Cînd tu aprinzi în tine-un soare,
El, atunci,
E ca o spumă de izvoare ;
Se face brun cînd tu ești blond,
Și, dacă dormi, e vagabond
Prin munți și lunci.

E pretutindeni etc., etc.

Urmează încă vreo 12 versuri, de aceeași factură coșbuciană, din care noi reținem doar disocierea elementelor ce au compus noțiunea lui Făt-Frumos.

*

D. Davidescu este, deci, un intelectual ; el ne-a cîntat nevroza vieții de boem, dospită în fumul cafenelii, cu alcoolul și absintul parizian, cu femei perverse și pure, după cea mai autentică formulă baudelairiană ; ne-a mai dat însă și o poezie intelectuală, de concepții solid exprimate, argumentate, și concludent încheiate, după metodele disociației — totul turnat în versuri largi, de factură clasică, de un sobru imagism, versuri de antologie antisimbolistă.

Critice, IX, p. 91-100

ADRIAN MANIU

„*L'enthousiasme est amour ; le fanatisme trahit une mauvaise conscience esthétique*" — aceste cuvinte ale lui Pierre Lasserre s-ar putea înscrie în pragul oricărei bisericuțe literare : și literatura d-lui Adrian Maniu e una din

aceste bisericuțe. Poetul a părăsit-o ; în jurul ei au mai rămas totuși cîțiva fanatici ce mai întrețin un cult pe care nu-l poate explica decît solidaritatea unei remușcări estetice.

Ne vom ocupa de poezia d-lui Adrian Maniu și pentru a-i caracteriza natura, în legătură cu simbolismul, dar și pentru a-i determina evoluția și influența ; d. Maniu a renunțat la o estetică prin care continuă totuși să exercite o influență asupra cîtorva scriitori mai tineri. Putem, desigur, tăgădui valoarea pozitivă a acestei acțiuni ; nu-i putem tăgădui însă existența. Intră în obligațiile criticei de a se opri la realitățile literaturii ; vom cerceta, deci, arta d-lui Maniu și în sine și prin raporturi.

*

Alături de poet, în d. Maniu s-a manifestat un teoretician al artei sale ; n-a procedat din instinct, ci din reflecție ; și-a cugetat estetica și-a aplicat-o cu metod. „Libertatea simțurilor, scrie el chiar de la început [1], aceea a gîndurilor și a inegalităților, sunt încă din epoca de piatră cele mai grele luxuri" : sau : „S-a zis că e o rușine să vrei să fii original ; e una mai mare : să nu vrei și să nu poți". În aceste simple propozițiuni găsim punctul de plecare al esteticei d-lui Maniu : estetica diferențierii ; frumosul se determină prin nota lui specifică. Nu există condițiuni obiective ale frumosului : există numai raporturi cu ceea ce s-a făcut mai înainte ; trebuie să simțim altfel și, dacă nu, trebuie să exprimăm altfel ; într-un cuvînt, frumosul e dominat de originalitate.

Principiul originalității e, desigur, nobil și fecund ; în artă el trebuie însă subordonat unor condițiuni generale estetice ; lucrînd în arbitrar, poate duce la cele mai mari rătăciri.

---

[1] *Cicatrizarea rănilor de lance pe paväza lunii*, în *Noua revistă română*, 13 iulie 1914 (n.a.).

Voința de a fi original domină începuturile activității literare a d-lui Maniu ; voință hotărîtă, reflectată și aplicată prin naive atitudini sufletești, și, apoi și prin mai naive procedee stilistice și verbale, prin tot ce poate atrage atenția și impresiona. Originalitatea se strîmbă deci într-o „poză" pe ale cărei elemente rămîne să le disociem. *Salomeea* ne poate sluji la această operație.

E în *Salomeea*, pe alocuri, o viziune proaspătă și o notație personală ; de nu le-ar avea, nu ne-am ocupa de *Salomeea*, nici de d. Maniu. Le vom semnala deci tocmai pentru a ne îndreptăți criticele și a doza amestecul de originalitate reală și de atitudine voită. Ca și alți critici, vom cita, așadar, plasticitatea cu care e evocată apropierea Salomeei :

Să vie Salomeea
ca un șarpe, tîrîndu-se spre strachina cu lapte,
cu ochi de aur, în aurii inele,
cu pleoape de cerneală
cu tîmplele înrămurite de vine verzi ca fierea,
cu unghiile vopsite-n fapte.

sau apariția lunii :

Iese luna argintie
Ca un fulg de păpădie
Scutură-te luno-n nori,
Și însămînțează stele.
Cînd o fi la cîntători
— vine dragul vieții mele,
cu dinți strînși — cu ochi plînși și cu mărgele.

Sau această viziune a lui Ion în pustiu :

Suit-am coama munților ca să ajung lumina.
E zăpadă.
Și printre frunzele căzute, sau care-ar sta să cadă,

Calc, numai muchii albe de fulgere plesnite
Și de mînia-ți scrise
. . . .
Între pietrișuri spintecate de torente
spumoase — cum sunt fulgii îngerești,
făcutu-mi-am o vatră ce se stinge
cînd te întreb ; o, Doamne, unde ești ?
Și-aud cum plînge
stînca asudată...

Alături de această notație proaspătă și instinctivă, găsim însă, chiar de la început, intervenția autorului. Nu mai poate fi vorba de o identificare cu obiectul ; legendei i se arată în dos un interpret lucid și chiar ironic. Comentariul ucide nu numai simbolismul, ci și lirismul ; poezia devine un simplu joc lipsit de convingere și de sinceritate ; pasiunea Salomeei e un prilej de strîmbătură sarcastică ; pînă și decorul în care se desfășoară — decorul tuturor iubirilor — e întors spre parodie. După dans, poetul notează peisagiul. „Se schimbă garda. Cineva ascute un cuțit sau cîntă o pasăre. Bucătarul spintecă pești de metal. *Urcioarele care au mers prea des la apă se sparg. Cerul e cernit din voința întreprinderilor de pompe iremediabile și anonime.*" Sau cînd Salomeea așteaptă pe Ion la o întîlnire, poetul notează ironic :

trebuie înlăturată ftizia cîtorva frunze
cu sînge de toamnă, necesare începutului obișnuitelor elegii.

Și cînd Ion nu vine :

Nu vrei — povestea e veche — asta nu
ar împedeca pașii imposibilului dezlănțuit.

Cînd se șterge „banul" lumii, Salomeea pleacă : „Acest din urmă ban e cerut de un vînzător din țara norilor de munte — pentru aripi tăiate unui înger (prefăcut în pasăre) ; Ea vrea să vadă cum i-ar sta găteala. Din mîna

sclaviei oglinda se sparge ; semn al nenorocirii, *sau al unei mici neglijențe.* Acestea fiind spuse, Salomeea își așază cele două bucle implacabile, care trebuie să ascunză urechile. Apoi, ascunsă într-un tron, privește execuțiunea, fumînd muguri de cînepă..."

Capul lui Ion „pe tava de cofetărie" se spovedește, în sfîrșit, că o iubise în taină pe Salomeea :

— Îngroapă fața mea în pieptul tău
și gustă farmecul părerilor
de rău.
A trebuit să îți ascund ;
din adîncimea închisorii
eu te-am iubit
în chip profund,
timid ca toți nemuritorii
în ocaziuni funebre.

Înainte de a muri, izgonită, Salomeea își regretă fapta :

Gîndesc și de gura lui fără noroc,
și cum ne binecuvînta
— stropind cu busuioc — uscat.
Și cît e melancolic blestema
Și părul lui, atît de natural buclat.
De ce s-a răzbunat — așa de crud
ca orice om sentimental.

Și, în sfîrșit :

„Salomeea moare, distrată de nemurire.
O buclă din părul ei o așează un înger în cuiul unei stele, în vederea recreațiunii cometare, și întru spaima astrologului de la curte. Apoi o spumă palidă întrece buzele ei, pahar în care s-a turburat mustul, *strivit din strugurii dorinții, de piciorul evenimentelor dezlănțuite, cînd trec în alegorie.*

Seara devine *inevitabilă — prin obişnuinţă —* în revărsări de culoare din tuburi de garanţă.

Roaba îşi înţeapă pieptul cu un ac cu siguranţă în tot ceremonialul.

Lipseşte chiar înmormîntarea cu torţe !"

Deşi puerile, am făcut totuşi aceste citaţii, şi vom mai face încă, pentru că ni se par caracteristice pentru cea dintîi manieră a d-lui Maniu : prin ele a forţat atenţia şi imitaţia. În fond, ironia nu se integrează în temperamentul poetului ; evoluţia lui de mai tîrziu ne-o va dovedi. E vorba numai de o atitudine ; originalitatea pe care o pusese ca principiu al artei se manifestă printr-o intervenţie ironică, împinsă pînă la strîmbătură, prin duioşie îngheţată în batjocură ; prin comentariu întors spre jocuri de cuvinte, prin poză de nepăsare, prin farsă — într-un cuvînt, prin toate elementele unei atitudini pur intelectuale şi antilirice. Ca o dovadă vom cita cîteva pasagii din *Balada spînzuratului* :

Eu — firmă care-n vînt se balansează —
îmi leagăn dansul scîrţîit
înnebunit
de infinit.
Tu fată de pension — visează
că te-am iubit.
. . . .
Eşti singură tu ca să reciteşti
scrisori în care am plîns,
hîrtii, în care am strîns
versuri de foc, să faci focul cu ele,
cînd te-ai înfiorat — nelogic
privind — căderea frunzelor — culoarea buzelor
din arborele — *ştiu eu ? —* genealogic.

Că tu ai fost de m-ai uitat
sau eu te-am părăsit, — în îndoială
e inutil de discutat,
sunt aşezat „mai sus",
ocup în fine „poziţiunea socială"
şi am isprăvit.
Am scîrţîit, o discordanţă,
să rîdă galeria, şi mormîntu, ş-aşteptarea
cînd vîntul, foarte cumsecade,
îşi cîntă-n serenade, resemnarea,
şi funiei îi dă avîntul
încet şi rar,
grav şi bizar,
subt felinar.

Nimic nu lipseşte dintr-o astfel de atitudine : nici chiar jocul de cuvinte. Versurile sunt de foc... „să faci focul cu ele", după cum în *Salomeea,* în decorul dansului „urcioarele care au mers prea des la apă se sparg". O astfel de artă nu poate fi decît voită : la temelia ei este căutarea originalităţii. „Sunt unii poeţi, scria d. Victor Eftimiu, ce se cred mai originali imitînd pe Mallarmé, decît cei ce imită pe Bolintineanu." E cazul d-lui Adrian Maniu. Originalitatea sa e de obîrşie străină ; în literatura franceză, echivalentul d-lui Maniu se numeşte Laforgue, născocitorul poeziei improvizate, de imagini descusute, familiare, de un macabru voit :

Je n'aurai jamais d'aventures ;
Qu'il est petit, dans la Nature,
Le chemin d'fer Paris-Ceinture.

E ceva de Pierrot funambulesc în poezia lui Laforgue ca şi în *Balada spînzuratului,* amestec de lacrimi cu rîs, de tristeţe melancolică, de puerilă ştrengărie poetică, de pornire neînvinsă spre parodie.

„Pașii imposibilului dezlănțuit“ sau „piciorul evenimentelor dezlănțuite“ din *Salomeea*, vin de-a dreptul din Laforgue : *„C'est moi,* strigă Hamletul lui Laforgue, *qui vais détrônant l'Impératif catégorique et instaurant à sa place l'Impératif climatérique“ ;* sau cu umorul macabru și parodic din *Balada spînzuratului : „Hamlet se prend son futur crâne de squelette à deux mains et essaie de frissonner de tous ossements“.* Cu atmosferă laforguiană sunt, de pildă, și reflecțiile din ceea ce d. Maniu numește *Meditațiunea I :*

Vîntul mestecă hîrtiuțile cu banii de frunză
Galbeni roșii, sau proaspeți de verdele vechimei
Trebuia să ascunză.
Fastul micimei,
Moneda pomilor și valorile cugetării
Se amestecă pentru noi
Ce gunoi
Pentru îngrășat, în brazdele desperării.

Sau notațiuni ca :

A-nserat — în surdină.
circumstanțe :
o uzină — a țipat
condoleanțe.

Sau incoherențe puerile ca :

Obloanele s-au lăsat,
Peste un an am să primesc vești.
Vrei să mori ?
Uite ciori
Ce păcat că nu citești.
Azi au fost îngropați toți trandafirii
Și mi-am înghimpat mîinile de grădinar ;
Am pus paie, gîndind în preajma nemuririi
La parabola celui ce a îngropat un dinar.

Crengile înrădăcinate pe zare
Țin în furci bandajate de omizi
Giulgiuri pentru ale întunericului mărgăritare.
Mi-am zis :
Închide-ți inelele și ochii să-ți închizi —
Ce dinari
ordinari
Așteaptă alt vis
Netrimise,
manuscrise,
în sensibil
imposibil.

Nicăieri însă amestecul de „complaintă“ laforguiană, de sentimentalitate lăcrimoasă cu ironie, de poetic cu prozaic, de notație liniară, de romanță și de parodie, în cadre ce nu trec la divagație și la incoherență, nu e mai fericit dozat ca în *Elegie,* din care vom cita mai mult :

În spitalul ăsta, cearceafurile par de hîrtie
Și mi-au luat hainele, pentru cazul cînd nu mai am de trăit.

Ieri îți făcusem încă poezii
Cu versuri dulci și triste cum îți place ție
— Și cum ai multe, dacă le mai ții.
(Vai ce amară doctorie.)

— Pe fereastră nu se mai poate vedea nimic.
Și de gemete vîntul nu se mai aude.
Patului de lîngă mine i se pregătește dric.
Mîncărurile sunt arse și sfaturile doctorului crude.
. . . .
Vai ! — Cel puțin cîteva minute să stai.
De gîtul tău să-mi încălzesc mîinile de gheață.
Și cîteva flori ieftine să-mi dai
Să mi se usuce pînă-n dimineață.

Și aș cînta cele mai frumoase cuvinte
Încet — fiindcă de-abia pot vorbi.
Le-ai crede jucării —
Ar fi totuși cîteva adevăruri sublime și sfinte.

Și criticii ar zice „e tot nebun“,
Neștiind ce aproape sunt de tăcere,
Cînd aș fi vrut să fiu atît, atît de bun.
(Și nimeni bunătatea nu mi-o cere.)

Probabil *că nici n-ai să mai citești, nici n-ai să vii.*
Să fi știut că scrisoarea subt ochi o să-ți cadă.
Aș fi încercat mai bine, și n-aș fi putut scri.
Vai — iarna cu argint de zăpadă !

Trebuia să cred în adevărul banal :
Pe mine n-are de ce să mă iubească —
Dar nu — părerea asta e prea firească
De ce nu mi-aș minți speranța — convențional.

Cînd poate atunci are să mă-nțeleagă,
Și cum sunt îngenuncheat — o să-mi ceară iertare
Și fiind în agonie — o să-mi zică — „a ta viața întreagă“ !
(Probabil doctoriile îmi dau iar aiurare.)

Fiindcă altfel nu poate să fie
Fiindcă de ce — de ce m-ar iubi vreodată ?

Iarna cu fulgi argintii o să vie.

N-am fi stăruit atîta asupra acestei prime maniere a d-lui Adrian Maniu, în care se amestecă atîta puerilitate voită și atîta strîmbătură clovnescă, de nu i-am recunoaște o apreciabilă influență asupra unor poeți mai tineri și chiar asupra altora ce l-au depășit cu mult. Tonalitatea

minoră și lacrimoasă a acestei elegii de spital precede întreaga poezie de sanatoriu a d-lui Camil Baltazar ; iar :

pentru cazul cînd nu mai am de trăit
. . . . ;
(Vai ce amară doctorie.)
. . . . ;
Mîncărurile sunt arse și sfaturile doctorului crude
. . . .
Dar nu — părerea asta e prea firească
De ce nu mi-aș minți speranța — convențional.
. . . .
(Probabil doctoriile îmi dau iar aiurare.)
. . . . ;
Fiindcă de ce — de ce m-ar iubi vreodată ?

au trecut, de-a dreptul, în arta poetică a d-lui Camil Petrescu care, ridicînd prozaismul la valoarea unui principiu estetic, și-a prins versurile în copcile unui impunător număr de : „probabil“, „evident“, „fiindcă de ce“, „de fapt“.

Suspensiunea gîndirii prin reflecții sau paranteze inutile, elipsa sistematică de cugetare sau de expresie, tonul prozaic sau numai intim și alte mici amănunte tecnice, ce mișună în poezia cîtorva tineri de azi, vin, trebuie s-o recunoaștem, de-a dreptul de la d. Maniu care, cel dintîi, le-a localizat după Jules Laforgue ; „maniuismul“ este, deci, o realitate literară de care se cuvenea să ținem seama.

*

Această atitudine antisimbolistă de pură parodie intelectuală, de înclinare spre farsă și de căutare de mici originalități discursive — nu era atît de temperamentală, cum s-ar fi crezut. Poetul ce se străvedea în cele mai voite elucubrațiuni coexista și pur ; încă din acea epocă, găsim în d. Maniu o viziune personală a peisagiului, un instinct al amănuntului, o stăpînire a notației precise, ce fac din-

tr-însul un pastelist mai realist decît Alecsandri ; vom cita numai un singur exemplu :

Coline își destramă în scînteiere, creste sure,
Și drumurile-s urmărite cu procesiunile de plopi,
Metalul bălților își rupe în ciob oglinda sub pădure
Și arăturile cu mure și rugi, sfîrșesc în șanț de gropi.

Fîntînile spînzură-n pîrghii, burdufe vechi, sau o găleată
Cu șarpe-n plisc scoboară barza, pe cerul de apus strivit.
Cirezi de vaci peste ogoare pornesc o linie bălțată.
Cu abur și cu bale-n botul ce picură argint topit.

Zbor vrăbii multe de pe cîmpuri, ca bulgări de pămînt zvîrliți
Pitiți în mărăcini sunt iepuri clipind urechea să ia seamă
Spre bubuirile de pușcă, și înspre cîini chelălăiți.

Ș-apoi e liniște în care își torc paienjeni țesături,
Păduri, ogoarele, prundișul, sub cerul larg, coclesc aramă
Și vîntul smulge pumni de paie din carele ce merg spre șuri.

Evoluția d-lui Maniu a mers în acest sens : înspre notația precisă și originală a unei viziuni plastice, înspre imaginea inedită în serviciul unei sensibilități discrete :

...Azi un soare plăpînd dogoare fior
Vrăbiile ciripesc dezmățate
Și albina din argintul florilor
Umple pungi de aur la șold agățate

Fericiți pomi — cînd va trece surioara
Cu păru pe ochi și ochii lăsați
Întindeți-vă cît ține ulicioara
Și mîngîiați
Cu albele voastre confetii
Obrazii fetii.

(Rugăciunea pomilor în primăvară)

De la atitudinea ironică și „superioară“ a *Salomeei* sau a *Meditației*, poetul a luat toiagul vieții simple în mijlocul naturii, și-a închinat sufletul în praguri de bisericuțe, și-a purtat buzele pe icoane învechite, s-a înfrînt spre umilință, s-a aplecat spre pămîntul strămoșesc, spre ritmul popular, spre basmul românesc, spre tradiție. Arta lui s-a simplificat ; dar și în această simplificare se simte o voință încordată — căci ceea ce domină în d. Maniu e încă inteligența artistică. După cum, la început, ea îi dictase o ironie ce-i punea piedecă lirismului aproape la fiecare vers, acum îi dictează o simplicitate și de suflet și de expresie în care distingem totuși stilizarea voită. În serviciul acestei savante naivități, d. Maniu își pune aceeași viziune proaspătă, aceeași notație neașteptată, aceeași formă fără avînt și puțin solubilă, plină de prozaism voit, de comparații eliptice, de voluntare nepăsări ritmice și de rimă, de noutăți de expresie spontană — de care s-au folosit poeții mai tineri. Căci pornind de la imagini ca :

...clatină (măgarul) urechile învechite
ca două limbi de ceas, potrivite,
să foarfece timpul zbieratului.
Și noaptea vine — înainte
pe marginea satului —
casele se fac o clipă roșii,
fiindcă soarele s-a tăiat în spini.
Pe urmă scîrțîie osii
și trec oameni străini.

(Măgarul)

sau de la versuri eliptice ca :

Tîmplele bat mai fierbinți, și ceasornicul ore.

(În adîncuri)

și de la atîtea impreciziuni voite (chiar în *Salomeea* găseam : „semn al nenorocirii *sau* al unei mici neglijențe“),

și de la atîtea „trucuri“ stilistice, le vom găsi urma în poezia și mai nouă română — ce nu intră în cadrele cercetării de față.

Critice, IX, p. 101-115

F. ADERCA

N-au trecut zece ani de cînd o strofă ca :

Iat-o !
Linia ce curge
de la umăr la picior
și se-alege, de mi-o caut
visător —
dintr-un melc și-un ton de flaut.

(*Unei femei de cretă*, publicată în *Noua Revistă Română*, 1914)

în care, prin transpunerea senzațiilor, impresia plastică era redată printr-o senzație muzicală, trezea nu numai nedumerirea cititorului comun ci chiar și protestarea unui poet ca Duiliu Zamfirescu. Corespondența senzațiilor se cunoștea totuși de la Baudelaire ; nu pătrunsese însă în practicile poeziei române. De atunci ea avea să se popularizeze. Însuși d. Aderca avea să mai scrie versuri ca :

Unde-i mîna care să dezlănțuie
Muzica prin aer, palpitînd parfum.

(Sonata iubirii)

în care senzația auditivă e redată printr-o senzație olfactivă, iar d. Philippide avea să scrie :

Un brad bătrîn mormăie în barbă
Că i-au furat culoarea-n miros nucii.

(Pastel)

în care, în chipul cel mai firesc, mirosul are culoare. Acest singur exemplu ne poate arăta progresul poeziei române dar și relativitatea valorilor estetice. Acum zece ani, versurile d-lui Aderca trezeau nedumerirea și zîmbetul oamenilor serioși ; ele ne par azi nu numai depășite dar chiar de o prea mare simplicitate de mijloace.

Spirit neliniștit, fără tradiție și deci deschis la orice înnoire, d. Aderca s-a ridicat pe baricada simbolismului ; l-a susținut teoretic ; și-a asimilat unele din procedeele lui : fondul i-a rămas însă intelectual. Nu e vorba numai de încercarea de a distila în mărunte și grațioase versuri concepții filozofice, de a prinde icoana uriașă a „haosului modern“, a „antropomorfismului elen“, a „spinozismului științific“, în oglinda minusculă și mobilă a unor versurele ce lunecă sprinten pe lespedea strofelor :

În galeșa floare
ce-și suflă în aer
din al staminelor caier
firul descendenții viitoare ;

în șarpele rece
ce-și crește inelatura
cu natura
pe unde trece ;
în steaua — pendul în albastru —
ce-nscrie arcul de unghi
pe Zenit, formînd un triunghi
cu ea, pămînt și astru ;
e aceeași forță obscură
ce-n adevărul ei
ucise odată cu Zei
chipul omenesc din natură.

(Panteism)

ci chiar și în senzualitate, singura notă esențială a acestei poezii ; am numi-o frenetică, de n-am găsi-o intelec-

tualizată ; în plăcere, simți zbuciumul minții ; simți biciul imaginației peste nervii osteniți ; simți nevoia de a-ți analiza instinctul, de a-l încadra în considerațiuni generale ; de a-l proiecta în rasă sau în specia umană. Obsesia erotică e, în adevăr, o realitate de care te izbești în întreaga operă a acestui poet ; nu este însă de ordin muzical ; ea pare, mai de grabă, produsul unei sleiri iritate de imaginație ; e o nevroză de om modern ; violența nu-i ascunde sterilitatea.

În afară de această distincțiune esențială de fond, poezia d-lui F. Aderca are cîteva din podoabele simbolismului formal : e o poezie muzicală, desigur, nu de orchestră, ci de flaut cu găuri puține, în care imaginea e cele mai adese de calitate abstractă ; e o poezie lipsită de plasticitate, fluidă, solubilă ; ideea se exprimă șerpuitor, cu ușurință dialectică și, mai presus de toate, grațios : căci grația măruntă este calitatea dominantă a acestui om de baricade... Vom reproduce, totuși, din d. Aderca o poezie de o vigoare brutală și de o putere de obiectivare a pasiunii, puțin caracteristică temperamentului său ; o reproducem ca îndeosebi de realizată :

MEDIEVALA

Pasiunea mea e un călugăr medieval
cu o sutană lungă
și neagră-n călcîie să-i ajungă
și la gît o cruce de opal.

Cu ochii arși de o ideală spuză
el bate ulița cotită cam pe unde
în geam, după perdele se ascunde
sînul tău și umeda ta buză.

Ha ! Prindeți pe călugărul mîrșav
și duceți-l în piața sfintei Ane,

acum cînd toamna fulgeră sutane
de lumină-n cerul ei suav.

Întinde-mi-ți-l drept în pat de scînduri ;
și ardeți-l cu bice peste ochi
muieri și popi și fete-n albe rochi
să-l scuipe rînduri, rînduri.

Încrucișări de suliți, cînt pios
de orgă — hai, acum să mi-l urce
carnea lui cu oasele s-o-ncurce
roata de lemn noduros.

Iar tu din balconul ca o plasă,
în fața supliciului, madonă mică,
să vezi, porumb alb, cum se ridică
iubirea-n fîlfîire de mătasă.

Toate amănuntele concurg spre o impresie unitară de vigoare — în care doar „madona mică“, aduce nota de grație diminutivă a poeziei d-lui F. Aderca. Această poezie însă, după cum am spus, nu e organică în opera poetului. În poeziile sale din urmă *(Adagio, Sonata iubirii)*, eliminînd anecdota, d. Aderca s-a îndreptat din ce în ce mai mult spre simbolismul de esență pur muzicală.

***Critice*, IX, p. 116-120**

IMAGISMUL

Dacă asupra esenţei muzicale a simbolismului mai pot fi controverse, asupra valorii imaginii în poezia simbolistă nu mai e nici o discuţie. De la început încă, simbolismul şi-a creat o expresie figurată atît de nouă, încît, prin confuzia fondului cu forma, acţiunea mişcării simboliste a fost luată drept o revoluţie formală. Nevoia sugestiei impunea o astfel de expresie figurată ; imaginea este deci un element necesar al simbolismului. Cu timpul însă, dintr-un instrument ea a devenit un scop ; funcţională la primii simbolişti sau chiar la falşii simbolişti, ca la d. T. Arghezi, care a împrospătat-o atît de fericit, ea a ajuns un obiect în sine. Pe descompunerea simbolismului s-a creat astfel *imagismul*. În acest capitol vom cerceta opera a trei poeţi, de tendenţe variate, dar pe care îi leagă la un loc întrebuinţarea excesivă a imaginii. Fondul e altul, forma este însă aceeaşi ; la d. Blaga ea traduce o idee ; la d. Philippide cele mai adesea pretenţia unei idei ; la d. Demostene Botez un sentiment. La d. Blaga e unică, organică şi minunat cizelată ; la d. Philippide e multiplă pînă la risipă, rezolvîndu-se în naive personificări. Oricare i-ar fi calitatea şi orice fond ar acoperi, imaginea a devenit una din notele cele mai caracteristice ale poeziei noi ; se cuvine deci s-o studiem sub diferitele ei aspecte.

Critice, IX, p. 121-122

Şi cu poezia d-lui Lucian Blaga ne-am ocupat pe larg altă dată [1] ; ne va rămîne acum să insistăm mai ales asupra punctelor ce intră în cadrul lucrării de faţă.

Dacă simbolismul înseamnă expresia unei dispoziţii sufleteşti muzicale, atunci, departe de a fi în plină mişcare simbolistă, suntem într-o fază de reacţiune antisimbolistă ; în cursul acestor pagini de pînă acum am şi făcut unele diferenţieri şi am şi situat pe unii scriitori altfel decît sunt, în genere, situaţi în conştiinţa publică ; am disociat, îndeosebi, noţiunea modernismului de cea a simbolismului. D. Lucian Blaga ne serveşte şi el la demonstraţia noastră.

Violent modernist, şi chiar expresionist în dramele sale, d. Blaga e nu numai un antisimbolist, ci, după cum vom vedea, şi un antiliric. Asupra modernismului său de influenţă orientală germanizată nu vom insista : ne vom opri numai la reacţiunea antisimbolistă pe care o reprezintă.

Versul liber a fost unul din cîştigurile simbolismului ; întrebuinţarea lui înseamnă emanciparea din uniformitate şi putinţa de a exprima mai bine şi mai variat nu numai ideea poetică, ci şi sugestia ei muzicală. Versul liber răspundea, deci, unei necesităţi de fond : în descătuşarea lui, el mai avea însă o treaptă de urcat. Scriitori mai noi l-au întrebuinţat, dimpotrivă, ca o reacţiune antimuzicală : versul a devenit aritmic şi fără rimă ; la d. Camil Petrescu voit prozaic, iar la d. Lucian Blaga cu un caracter lapidar şi aforistic. Fiind formală, această reacţiune este, de fapt, de puţină însemnătate ; adevărata reacţiune vine însă de la fond.

[1] *Critice*, VII (n.a.).

Poezia d-lui Blaga reprezintă o scoborîre în inconştient spre fondul neorganizat al dispoziţiilor sufleteşti primare, mistic uneori şi turmentat de o nelinişte metafizică ; ea nu purcede nici chiar dintr-o emoţie profundă, ci din regiunea superficială a senzaţiei, sau din domeniul cerebralităţii.

Stările sufleteşti complexe se descompun, deci, în sentimente disparate ; din continuarea procesului de pulverizare, sentimentele se descompun la rîndul lor în senzaţii. Bătrîna inimă umană nu mai reacţionează ; pare un crater stins. În loc de a vibra, rămîne într-o contemplaţie extatică : materialul senzaţional se exprimă direct sau e prefăcut în uzina creierului în material intelectual. Senzorialismul ţine, deci, locul lirismului ; din contactul liber al simţurilor cu natura găsim în poezia d-lui Blaga nu numai o impresie de prospeţime, ci şi un fel de bucurie de a trăi, un optimism şi chiar un fel de frenezie aparentă, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzaţie sau sprijinită pe consideraţiuni pur intelectuale.

Lirismul d-lui Blaga se reduce, deci, în genere, la un impresionism poetic ; alteori, la o cugetare plasticizată. Pentru noi, demonstraţia caracterului lui antisimbolist e făcută ; nevoia unei caracterizări cît mai complete ne face totuşi să ne oprim şi la tecnica acestor poezii. Cele mai multe se reduc la o schemă foarte simplă : o impresie sau o constatare de ordin intelectual se fixează prin procedeul comparaţiei cu un alt termen din lumea materială.

Astfel cugetarea :

„Lumina minţii mele sporeşte taina lumii, nu o dezveleşte"

se situează prin corelaţia ei cu un fenomen din lumea materială :

„după cum lumina lunii măreşte misterul lumii".

Iată strictul mecanism al poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii.*

Constatarea :

Lacrimile ce-ţi apar în ochi anunţă împăcarea sufletului,

se fixează prin corelativul material :

după cum cînd picurii de rouă răsar pe trandafiri, zorile sînt aproape.

(Zorile)

Şi prin acelaşi procedeu vom avea :

„Din amarul patimilor mele iese bucuria vieţii — după cum din mugurii amari ies florile pline de nectar."

(Muguri)

„Zîmbetul tău îmi aduce cînd moartea, cînd viaţa — după cum luceafărul vesteşte şi noaptea şi dimineaţa."

(Luceafărul)

„Aştept durerea ca să apară stelele pe cerul sufletului meu — după cum numai noaptea se văd stelele pe cer."

(Mi-aştept amurgul)

„Numele tău, scris în inima mea, a devenit după ani, uriaş — după cum cînd sapi numele în scoarţa unui copac, cu timpul slovele devin uriaşe."

(Cresc amintirile)

„Îţi presimt buzele în întunerec — după cum veşnicul se presimte în bezna naturii."

(Veşnicul)

„Picurii de pace ce cad din bolta cerului împietresc în mine — după cum în grote se fac stalactite."

(Stalactite)

„N-am voit, iubito, să-ţi smulg ghimpii, crezînd că o să înflorească — după cum, cînd eram copil, nu rupeam

ghimpii trandafirilor sălbatici, crezînd că-s muguri ce o să înflorească.“

(Ghimpii)

„În ochii Magdalenii strălucea divinul — după cum soarele strălucește și în noroi.“

(Isus și Magdalena)

„Din noroiul sufletului meu crește floarea rară a iubirii mele pentru tine — după cum nuferii cresc din noroiul lacurilor.“

(Vei plînge mult ori vei zîmbi)

În jocul strict al comparației, impresionismul d-lui Blaga se înseamnă prin imagine. Acest poet e, în adevăr, unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre : imagini neașteptate, fin cizelate. Pentru a ne reda impresia liniștii, el aude zgomotul razelor de lună bătînd în geamuri :

Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud
Cum se izbesc de geamuri razele de lună.

(Liniște)

Pentru a reda fragilitatea sufletului în unele momente, el îl ferește ca pe o frunză și de atingerea luminii spre a nu-l disloca :

— O rază
ce vine goană din apus
și-adună aripele și le lasă tremurînd
pe-o frunză :
dar prea e grea povara —
Și frunza cade...
O, sufletul !
Să mi-l ascund mai bine-n piept
și mai adînc,
să nu-l ajungă nici o rază de lumină :
s-ar prăbuși...

E toamnă.

(Amurg de toamnă)

Liniștea, pe care o simte sub un gorun, i se pare că vine din sicriul ce i se ciopleşte obscur în copac :

Poate că
Din trunchiul tău îmi vor ciopli
Nu peste mult sicriul,
Și liniștea,
Ce voi gusta-o între scîndurile lui,
O simt pesemne de acum :
O simt cum frunza ta mi-o picură în suflet,
Și mut
Ascult cum crește-n trupul tău sicriul,
Sicriul meu,
Cu fiecare clipă care trece,
Gorunule din margine de drum.

(Gorunul)

Cu o artă definitivă, poetul a pus astfel în circulație o serie de minunate imagini, adevărate cochilii, ornamentat sculptate ale unor impresii, fie de ordin senzorial, fie de ordin intelectual. În loc de a fi inserate într-o complexă alcătuire poetică, ele sunt risipite într-o pulbere de adevărată Cale-lactee. Accesoriul a luat, deci, locul esențialului ; elementul intelectual se substituie elementului emoțional, iar lirismul deviază de la scopurile lui.

Critice, IX, p. 123–128

Apariţia poeziei d-lui Al. Philippide a fost salutată ca un eveniment literar. Cu prilejul ei s-au scos la iveală solemne teorii estetice ; s-a rostit numele lui Mallarmé ; unii au preţuit-o în noutate ; d. Davidescu a anexat-o, fireşte, simbolismului. Maniera destul de răspicată a d-lui Philippide nu ne mai îngăduie tonul îngăduinţii ; înclinăm deci spre severitate ca spre un omagiu adus unei virtuozităţi formale premature.

*

Cu tot modernismul ei, noi nu privim poezia d-lui Philippide ca un succedaneu simbolist ; e drept că n-o privim nici ca pe o reacţiune conştientă împotriva simbolismului. O considerăm, mai de grabă, ca pe o manifestaţie caracteristică de pe clina de pulverizare a lirismului. Ea nici nu urcă, nici nu coboară ; n-are nici avînt, nici nu adînceşte inconştientul. Aproape nu cunoaşte emoţia. Poezia este, totuşi, în funcţie de suflet ; neajutînd decît la expresia lui, ochiul şi urechea n-au o valoare independentă.

Lipsită de emotivitate, o astfel de poezie nu poate fi nici comunicativă ; rămînînd un joc de imagini exterioare, se limitează normal în peisagiu sau în domenii intelectuale ; de aici şi pornirea tînărului poet fie spre pastel, fie mai ales spre filozofare sau cel puţin spre atitudini meditative : vidul, veşnicia, nimicnicia, gloria, Hamlet, Prometeu, moartea, revolta devin teme poetice :

Căci Veşnicia-n noi s-a năruit
Şi-n veci pe sufletele noastre moarte
Funinginea tăcerii s-a sleit.

(Prohod)

Sau :

Mi-e sufletul o năruire de statui
Le-aud cum cad, fărîmă, cu fărîmă,
Vecii de vis în mine se dărîmă,
Făclii aprinse-n templul Nimănui.

(Cîntecul Nimănui)

Sau :

Pămîntul...
Spasm puternic de dragoste şi ură !
În fiecare bulgăr un pumn ascuns se zbate
etc. etc.

(Veghe)

Exemplul îşi duce, fireşte, firul mai departe. Neexistînd, sufletul devine o adevărată obsesie ; e o mină profundă în care poetul se scoboară ; e în orice caz un punct de plecare pentru diverse comparaţii ; el este deci :

..o năruire de statui.

sau :

mi-e sufletul în hrube-adînci boltit.

sau, după circumstanţă :

Mi-e sufletul de vechi amurguri plin.

sau patosul verbal din :

O simt mereu în mine cum se zbate
Şi ghiara ei sub fruntea mea străbate
Ca un cuţit !
Şi-mi răsvrăteşte gîndurile toate...

. . . .

Dar cînd, tîrziu, în viaţa mea pustie,
De-asupra visului nebun şi sfînt,
Avîntul desnădejdilor din urmă,
Deslănţuit prin mine ca un vînt,

Va isbucni ;
— Cînd freamătul Luminii supreme și lucide
Pe totdeauna mă va stăpîni —
La rîndul meu atunci — te voi ucide.

(Odă blestemată)

sau :

Ohe ! Mai este mult ? Nimeni nu știe...
O veșnicie
S-a isprăvit, cînd ai făcut un pas.
În urma ta tu singur ai rămas.

Nu zăbovi. Tăcerea vine.
Se prăbușește noaptea de catran...
Și-mbrățișat cu Moartea laolaltă,
Tot mai aproape gîfîie Satan.

(Îndemn la drum)

Aceste simple citate ajung pentru a ne face o idee despre intelectualitatea de ordin pur verbal a d-lui Philippide ; moartea și infinitul devin adevărate chestiuni personale, pe care le atacă poetul cu vehemență de cuvinte !

Tăcerile se materializează sub diferite forme ; elementul cosmic abundă ; cel aparent intelectual se întrețese fără a ajunge însă la o concepție. Personalitatea nu înseamnă numaidecît originalitate ; presupune totuși o unitate sufletească, o atitudine, conștientă, sau, mai ales, inconștientă, în fața vieții, un fel determinat de a asimila și de a elabora. În domeniul intelectual, d. Philippide nu are o astfel de unitate ; atitudinea lui de cugetare nu este perceptibilă, nici chiar în problemele esențiale ale vieții, față de care orice om trebuie să aibă, totuși, o atitudine. Cu atît mai puțin în domeniul sentimental nu găsim o rezonanță unică : aș putea zice că nu găsim nici una. Din lemnul vioarei interioare nu se ridică armonia, ritmul specific al oricărui poet adevărat. Deși muzicală, în genere, poe-

zia d-lui Philippide n-are decît o muzicalitate exterioară ; nimic nu vine dinăuntru. De esență mai mult intelectuală — deși am făcut restricțiuni asupra valorii acestei intelectualități verbale — o astfel de poezie nu are nimic comun cu simbolismul. Numai trăsături pur formale au putut produce confuziuni de situare.

*

Poezia d-lui Philippide a impresionat și determinat imitația prin formă. Nu mai e vorba de imaginea unică și organizată a d-lui Blaga și nici de notația pregnantă, puternic realistă a d-lui Camil Petrescu, întrebuințată numai la nevoie, ci de imaginea aruncată fără control, inutilă, cele mai adese simplă personificare, și uneori metodic dezvoltată pînă la absurd. Iată una din cele mai bune poezii ale volumului, ***Seninătate :***

...Visul vine pe furiș
Și intră în odaia mea tiptil
Ca un copil.

Pe la fereastră,
Ca un bătrîn cîntînd din flaut trece
Vîntul rece
Cu atîtea vise-n traista lui albastră.
. . . .

...Ochii *zilei s-au închis...*
...Pe ochii mei simt degetele *serii...*

Visul e copil, vîntul e un bătrîn cu traistă albastră ; ziua are ochi ; seara are degete ; totul după metodul personificării.

În cioburi de ger
Azurul se desprinde de pe cer
. . . .

Clipele picură — pic, pic —
(Cum ? Timpul încă nu s-a prins de ger ?)
Clipele picură — pic, pic —
Pe barba *orologiului stingher*

Și se preling, căzîndu-i pe genunchi
Ca un mănunchi
De perle mici
Pentru pitici,
. . . .
Cu umerii de marmură albastră
Pe care-a pus sărutări albe gerul
La fereastră
S-apleacă cerul...

...Timpul singur trece
Călcînd pe lespezi de tăcere rece...
. . . .
Cînd ochii mei se-nchid. Fereastra vine
Lîngă mine
Cu ochi adînci *să mă privească bine...*

(Fereastra)

Pe lîngă „cioburi" de ger, avea un orologiu cu barbă și cu genunchi, cerul e cu umeri ; timpul merge ca un om ; fereastra merge și ea și are ochi.

Sau :

Miresme moi ca mîinele *mărunte*
Ca zîmbetele...
...Lăsați pe ochi molatice pleoape,
Pe buze albe sărutări.

(Crinul)

Miresmele sînt personificate ; au mîini, zîmbete, pleoape și sărutări.

Sau :

Strivit de pumnii *de nouri, cerul des*
Îngenunchiază, *mohorît, pe zări*
Și drumul singur, rătăcit *pe șes,*
S-afundă, șchiopătînd, *în depărtări.*

(Desen murdar)

Norii au pumni ; cerul îngenunchiază, drumul șchioapătă ; într-o altă poezie :

Prin mijloc drumul trece-n noapte ciung.

Sau :

Înfășurate cu văzduhul moale
Lumina cu picioarele *pe cer*
Pășește agale.
Copacii rătăciți pe cîmpuri cer
Cu crengi flămînde *muguri de pomană*
. . . .
Sunt buzele *pămîntului răsfrînte...*

Lumina merge cu picioarele pe cer ; copacii cer ; pămîntul are buze.

Sau :

Își suflă vîntul nările...

(Primăvara)

Și-auzi cum țiuie-n adîncul serii
Urechea *tăcerii.*

(Pădure)

Sau :

Duminicile-n fiecare săptămînă,
Cînd clopotele-n mantii *de bronz se iau de* mînă.

(Clopotele)

Sau :

În fiecare bulgăr un pumn *ascuns se sbate...*
Şi ceru orb, *deasupra deschide-n gol o gură*
Cu vineţi dinţi, *sclipind sălbatec toate !*

Cu ochi *de mări, cu* gura *vulcanilor, cu* frunţi
De stînci, cu nări *de peşteri, cu* braţ *de munţi, cu avîntul*
Cutremurului urlă îndurerat pămîntul !

(Veghe)

Cosmosul ia caracterele anatomiei umane.

Alteori imaginea se organizează şi se deformează, mergînd pînă la cele mai absurde consecinţe ale ei :

În astă-seară vîntul s-a năpustit pe cer
Şi trupul lui de taur cu coada-n căi lactee
S-a povîrnit pe boltă ca s-o iee
În coarne
S-o răstoarne :

Dar ceru-a scîrţîit prelung şi vîntul
De atunci în coarne venea să ia pămîntul,
— Şi aleargă acum sălbatic pe cîmpie
Rănit şi orb, iar cornul lui stingher
E luna care tronează în pustie
Înfiptă-n cer.

(Vînt)

*

Am făcut atît de numeroase citaţii, anume pentru a învedera calitatea imaginii d-lui Philippide, după cum am arătat şi calitatea cugetării sale. Filozofînd „în marginea veşniciei", poetul nu poate interesa prin adevărat intelectualism : totul se încheie la o atitudine verbală. Ca expresie, a adus uneori notaţii interesante, mai ales cu nuanţă umorescă.

Şi pentru a da şi un caracter antologic acestei cercetări asupra poeziei noi, vom reproduce una din cele mai reuşite schiţe descriptive în gen grotesc ale acestui poet :

PASTEL

Pe dealuri dogorîte de podgorii
Aprinse-n vînt crunt de poamă coarnă,
Din sita unui soare roş cocorii,
Ca nişte sîmburi negri, se răstoarnă.

Din pîlnii de azur, cu zurgălăi
De stele mici ca ghimpi de aur — iată
Că noaptea se revarsă peste clăi,
Stropind cu verde luna-ncovoiată
În punte peste-ntunecimi de văi.

— Căni pline ; focuri roşii ; chiot ; noapte —

Un vînăt sbor de prune coapte piere,
Desmiardă-n drum parfum de piersici coapte
Harbuji buzaţi, gutui, bronzate pere...

De undeva s-aprinde-un rug de struguri,
Pe care arde-o lună de lămîie ;
Pe cer stau stele verzi ca nişte muguri,
Şi vîntul vine-mprăştiind tămîie...

În mreaja vrejilor de viţă verde
Un flutur, cută de văzduh, se pierde...

Ciulind urechile ca două scufii
Vînat vioi s-ascunde-n dosul tufii ;
Dar vînătorii stau în fînul cramei
De dragul vinului şi al pastramei...

Bostanii cu pîntec cobză, blînzi și lucii,
Cu coada sfîrlă verde, dorm prin iarbă.
Un brad bătrîn tot mormăie în barbă
Că i-au furat culoarea-n miros nucii.

Pitit în brusturi, un bătrîn pitic
Mănîncă morcovi cu-n motan peltic...

— Foc stins : somn bun ; vis blînd —

Pe drumul lung
Un fir de praf s-a îmbătat și sburdă :
Și-un greier gîngav gîdilă prelung
Cu țîrîitul lui tăcerca surdă...

Procedeul personificării rămîne, firește, acelaşi ; harbujii sunt buzați ; bostanii au pîntec și coada sfîrlă ; bradul mormăie în barbă ; praful se îmbată ; notația este însă justă, tonul unitar și transpozițiile de senzații interesante :

...Că i-au furat culoarea-n miros nucii

În genere, poezia d-lui Philippide se reduce la un imagism frenetic și la gongorism. Lipsit de emoție reală, și cu atît mai mult de o inspirație muzicală, d. Philippide n-are decît o atingere de ordin formal cu simbolismul.

Critice, IX, p. 129-138

DEMOSTENE BOTEZ

D. Al. A. Philippide se distingea prin lipsa lirismului și printr-o falsă atitudine intelectuală ce nu se ridica pînă la concepție ; d. Demostene Botez, cel de al doilea poet

ieșean, se distinge, dimpotrivă, prin lirism direct : nu o atitudine meditativă, ci, fără ipocrizie, una pur sentimentală. Emotiv, el are și sinceritatea emotivității sale ; dezvelind-o brusc, îi îndulcește totuși banalitatea prin expresie. Specia sensibilității d-lui Demostene Botez e lipsită, negreșit, de noutate : din ea a izvorît poezia lui Traian Demetrescu, Radu Rosetti sau G. Rotică — dar și romanțele lui Eminescu. Capabilă de prelucrări diferite, sensibilitatea nu precizează, singură, și valoarea artistică a scriitorului. Nu disociem, așadar, decît cu rezerve cele două elemente indisolubile, al fondului și al formei ; între Traian Demetrescu și Eminescu rămîne destul loc liber talentului d-lui Demostene Botez.

Numind-o erotică, nu i-am defini destul de precis sensibilitatea ; ne-am deprins să distingem în erotism și elementul pasiunii. În poezia d-lui Demostene Botez ne oprim în regiunea animismului sentimental : natura se însuflețește prin prezența sau amintirea femeii iubite ; peisagiul își pune culori ; tristețea se îndulcește în melancolie ; gîndul suprimă depărtările ; totul însă la temperaturi medii, fără furtuni și avînt, ci numai cu vagi efuziuni și sentimentalism de romanță ; material uzat și dulceag poate, dar susceptibil încă de a fi turnat în tipare noi și modernizat prin imagine. Versul armonios are un timbru specific. Rezumîndu-se la prezența unei rezonanțe unice, personalitatea nu trebuie totuși confundată cu originalitatea ; ea nu ajunge pînă la diferențierea absolută.

Ușor elegiacă și prea directă, specia acestui sentimentalism și-a atins culmea realizării în romanțele lui Eminescu ; era deci fatal să resimțim influența marelui poet și în poezia d-lui Demostene Botez. Neaducînd o sensibilitate nouă, ea nu putea aduce nici o armonie sau limbă nouă. Versul eminescian se continuă deci, fără constrîngere, cu puterea unei obsesiuni :

Pe sub tunele mari de umbră ce-ntind castanii visători,
În urma ta pe aceeași stradă am rătăcit de atîtea ori.

(Castanii)

sau :

Ca să mai revăd încă o dată seninul clarei tale frunți,
Am rătăcit atîta vreme pe urma pașilor mărunți.

sau :

De ieri nu te-am văzut — și-așa mi-i dor
De parcă-s ani de cînd nu te-am văzut etc.

(Dor)

sau :

Și tot mă poartă vremea ceas cu ceas
Și visurile toate înapoi,
Cînd mă gîndesc ce singur am rămas,
Și cum stăteam odată amîndoi.

sau :

Citesc pe cartea ta și nu știu bine
De ce din rînduri mi se pare-ades,
Că ochii tăi se uită mari la mine
De tremur tot și uit ce-am înțeles.

(Pe o carte a ei)

sau :

Se lasă pîcla deasă peste cîmpuri
Și-n noi și peste noi mereu se lasă etc.

(Putrezim)

Alteori poetul mai întrebuințează și elemente din poezia bacoviană, ca în *Putrezim* ; acum în urmă, chiar din atît de personalul Camil Baltazar :

Și ne-am strîns simplu mînele-amîndouă
. . . .
Mai tîrziu după ce ne-am spus puține cuvinte

Și-am tăcut mult cum tac doi copaci,
Ne-am despărțit... etc.

(Umilă elegie)

*

Întîrziată prin sensibilitate și puțin personală prin armonia exterioară a versului și limbă, poezia d-lui Demostene Botez devine modernă prin imagine. Imagismul este caracteristica scrisului contemporan ; de la un simplu instrument al expresiei poetice, el a ajuns un scop în sine ; imaginea nu mai e funcțională ci independentă : nu mai este integrală ci parțială. În mijlocul acestui imagism, d. Demostene Botez e unul din cei mai fecunzi și mai originali creatori de expresie figurată. Poeziile lui se rezolvă aproape toate într-o lungă succesiune de comparații proaspete și grațioase ; nu e imaginea laborioasă, ci imaginea simplă și totuși nouă ; nu e unică, integrală, și săpată pînă în amănunt ca la d. Lucian Blaga, ci multiplă, într-o cale lactee.

Cităm cîteva :

Vii prea tîrziu, tîrzie Primăvară.
În noaptea ta nimic nu mai aștept
Și umbra teilor din astă seară
Îmi cade ca o piatră peste piept.

(Noapte de primăvară)

Sau :

Pe dealuri pustiul lungit ca o fiară.

(Pastel de toamnă)

Nopți albe de iubire fără vină,
Mi-ați atîrnat de cornul lunei frînt
O togă de răcoare și lumină
Pe umerii mei aspri de pămînt.

(Nopți)

Iar pe cîmpia pustiită, într-o metanie înceată
O cumpănă în depărtare, îngenunchează pentru rugă.

(Vecerne de toamnă)

Întrebuinţarea prelungită a comparaţiilor nu putea evita dezarmonia ; eterogene şi parţiale, ele alterează uneori prin suprapunere unitatea fondului. Vom da două exemple. Evocată în cadrul patriarhal al peisajului cîmpenesc, iubita apare astfel :

...Să vii ca o rîndunică mică.
Guralivă,
Şi-n vastitatea primitivă
Să pari şi mai mică.

Vino, să alergi prin holda foşnitoare
Cu rochia ta de mătasă,
Cu părul despletit
Ca un uragan de noapte furtunoasă.

Vîntul, rochia ta albă să o poarte
Ca pe un nouraş alb,
Luminat de lună.
Şi să pari, pe coastă, de departe
Cu o mînă de zăpadă
Netopită încă,
Întîrziată într-o văgăună.

Obosită, să te opreşti o clipă în răstimpuri,
Corpul tău subţire,
Mlădios şi fin
Să apară ca un crin
Rar şi delicat, sădit pe cîmpuri etc.

(De la ţară)

Graţioase şi precise în parte dar neintegrate, aceste comparaţii succesive tulbură unitatea totului : iubita e cînd o rîndunică, cînd cu părul despletit ca un uragan, cînd un nouraş alb, cînd o mînă de zăpadă, cînd un crin... Sau un alt exemplu şi mai evident :

Stă patul alb de perne troienit
Ca încrustat în sînuri de fecioare ;
E ca un bloc neregulat de soare
Căzut şi împietrit...

Ca un reflex de lună solitar,
Stropit acolo neglijent şi fin
Schiţează-un rug imaculat de crin
Pentru jertfirea unui vis bizar.

Ca-ntr-un gheţar, în care ai fi topit
Cu trupul moale gheaţa dimprejur.
A mai rămas fluidul tău contur,
Uşor săpat în patul răscolit...

(Interior)

Prin caracterul parţial al comparaţiei, patul devine în trei strofe succesive : un bloc de soare, un reflex de lună şi un bloc de ghiaţă, adică lucruri nu numai diferite, ci şi contradictorii.

În mijlocul unei poezii ce se caută pe căile intelectualizării, depărtîndu-se voluntar de emoţie sau ignorînd-o din insuficienţă, poezia d-lui Demostene Botez reprezintă o revenire la matcă ; sincer sentimentală, şi deci întrucîtva flaşnetară, graţioasă, luminoasă, uşor melancolică şi cîteodată chiar cu o îmbucurătoare gravitate, evidentă mai ales în noul volum *Povestea omului*, pe care i-o dă gîndul morţii, această poezie nu se impune, desigur, prin originalitatea sensibilităţii sau a armoniei externe, ci prin capacitatea expresiei figurate împinsă pînă la abuz. Nici ea n-are deci alt punct de contact cu simbolismul, deşi se pare că va evolua spre o inspiraţie mai adîncă de esenţă muzicală.

Critice, IX, p. 139-144

POEZIA NOTAŢIEI

Imaginea e expresia firească a simbolismului ; unii poeţi mai tineri şi-au făcut însă din ea un scop ; prin această răsturnare de poziţie, calea era pregătită spre notaţie. Imaginea reprezintă un proces psihic ; e o transpunere de valori ; notaţia simplă se mulţumeşte cu transcrierea, netransformată, a amănuntului caracteristic.

După cum însă la unii poeţi imaginea se ridicase de la rolul de instrument la acela al unui scop în sine, tot aşa şi notaţia pregnantă a devenit la alţi poeţi adevăratul obiect al poeziei. Ca un element întîmplător, ea a existat, desigur, întotdeauna ; ca un element însă mai caracteristic, de o natură voit familiară, prozaică şi discursivă, ea a fost introdusă în literatura noastră poate de d. Adrian Maniu ; dîndu-i un relief cu mult mai puternic, organizînd-o, d. Camil Petrescu a realizat cu ajutorul ei o poezie de cunoaştere plastică, asupra căreia ne vom opri mai mult. Imagismul e, în genere, o deviaţie a simbolismului ; poezia de notaţie plastică reprezintă mai mult o reacţiune împotriva inspiraţiei muzicale.

Asupra atitudinii versurilor de război ale d-lui Camil Petrescu ne-am oprit altădată, într-un articol ce le-au prezentat cititorilor *Sburătorului* [1]. Nu vom reveni asupra acestei probleme şi din altă pricină : nemaifiind o noutate, atitudinea poetului nu mai are decît o însemnătate relativă. În cei cinci ani de după război s-au produs toate reacţiunile fireşti ; după tirania literaturii patriotice, a venit emanciparea umanitaristă. În unda acestor reacţiuni se înscrie şi activitatea poetică a d-lui Camil Petrescu ; umanitarismul lui nu e totuşi nici principial, nici declamator ; el nu purcede din negaţiunea postulatului naţional ; ca la orice poet adevărat, se bănuieşte mai mult decît se afirmă. O astfel de atitudine părea, în momentul producţiei sale, nouă : rămîne însă şi acum o pildă de discreţie artistică. Literatura din urmă a depăşit-o cu mult ; umanitarismul a ajuns tot atît de antipoetic ca şi patriotismul. Din acţiuni şi reacţiuni violente se precipită, de obicei, după un răstimp, o calmă indiferenţă ; revenim astfel la inerţia iniţială. Înlăturăm deci problema ideologiei poeziei d-lui Camil Petrescu ca inactuală şi nu ne oprim decît la semnificarea ei poetică.

*

Privim această poezie ca o reacţiune împotriva simbolismului. Nu e vorba de dispoziţia muzicală, primară şi neorganizată, ce face fondul simbolismului : împotriva ei s-au ridicat, de fapt, mulţi dintre poeţii ce, fiind modernişti, s-au crezut şi simbolişti. Intelectualizîndu-şi emoţia, nu numai că n-au pătruns în inconştient, dar şi-au cerebralizat şi organizat conştientul : poezia intelectualizată nu poate fi, prin esenţă, decît antisimbolistă ; toate

[1] *Critice*, VI (n.a.).

inovațiile formale de origine, în parte, simbolistă nu pot schimba fondul problemei : modernismul nu trebuie confundat cu simbolismul.

Reacțiunea poeziei d-lui Camil Petrescu privește mai mult latura formală ; de aceea a fost și mai fățișă.

Ea tinde să disocieze expresia poetică de expresia muzicală. Estetica simbolismului se reduce la sugestie și la expresia muzicală ; era deci firesc să se producă o reacțiune împotriva acestei preponderențe muzicale în dauna fondului național. Ritmul oricărui progres e determinat de astfel de asocieri și disocieri. Deși indisolubil legate, asistăm totuși la încercări, dealtfel interesante, de a despărți cu totul expresia muzicală de cea poetică ; procedeul se putea vedea la d. Lucian Blaga ; el se amplifică, conștient și exagerat, în poezia d-lui Camil Petrescu. Nu se vădește numai prin aritimie sau lipsă de rimă, prin disimetrie sistematică și prin prozaism voit, adică prin toate mijloacele formale ce pot reacționa împotriva sonorității romantice și a insinuării muzicale simboliste, ci prin însuși principiul său : poezia d-lui Camil Petrescu nu e auditivă, ci vizuală. Definiția ei este „cunoașterea plastică" a lumii ; poezia devine astfel mai mult o problemă de sensibilizare decît de sensibilitate ; totul se reduce deci la materie și la ochiul care o statornicește ; procedeul obișnuit al simbolismului de a abstractiza se răstălmăcește în sens contrariu ; senzațiile se plasticizează, prind contururi energice ; poezia nu mai e sonoră, ci tactilă ; e poezia ochilor, a degetelor și nu a urechilor...

Această poezie a invadat mai toată literatura noastră poetică. Alăturarea notațiilor a dus la un fel de impresionism fără consistență. Notația nu intră totdeauna în domeniul sufletescului ; impresionismul nu reprezintă fixarea unei stări sufletești oricît de trecătoare, și cu atît mai puțin unirea unor momente coerente. Peisajul nu e interior, ci exterior ; directă, și deci valabilă numai prin preciziune, sau figurată, și deci crescută printr-o imagine,

notația are caracterul pur obiectiv. Literatura română s-a îmbogățit astfel cu o colecție de toamne ce aleargă despletite pe ulițe, de ierni, în haine zdrențuite, de aspecte ale naturii prinse în trăsături originale — notațiuni care, chiar dacă nu încheagă încă o poezie, constituie elemente prime ale unei arte viitoare.

Din mijlocul acestei poezii dizolvate în amănunte, amenințate de prozaism și prin analiză dar și prin înlăturarea voluntară a oricărui aparat poetic, se desprinde opera d-lui Camil Petrescu. În ea găsim notații de ordin pur vizual, expresii materiale din cele mai tipice pentru traducerea senzației și unele imagini viguroase, din care vom cita cîteva.

Impresia unei dimineți la munte :

Pe sub stîncă
Au și pornit spre munte potecile înguste.
(Vis de anemic)

O amiază de vară :

Toată valea
E acum o carte
În care, înfierbîntat, citește soarele.
(Amiază de vară)

Plecarea din tranșee pentru rond :

De-acum
Ieșim din rețele, ca pe o aspră poartă
Care-mi reține mantaua cu degete de cuie.

În urma noastră imateriale uși se-ncuie.
(Mîna)

Tăcerea bruscă în mijlocul unui bombardament :

Undeva pe lume se opriră roți
(Veșnicie)

Jocul amorului :

„...Cînd vrei să pleci de-acum
Te-ncurci între firele gîndirii mele
Ca o pisică prinsă-n firele de lînă...

(Un luminiş pentru Kicsikem)

Momentul intrării în repaus al unei coloane :

Coloana
S-a prăbuşit în marginea şoselii
Ca o fantoşe căreia i-ai scos scheletul.

Repausul însuşi :

Ţi s-ar părea că-n şanţul lung a năvălit
O specie gigantică şi nouă
De viermi masivi şi cenuşii.

Apoi marşul :

Ne reluăm tîrîtul,
Întindem pentru o clipă gîtul
Comun, de uriaş miriapod.

(Marş greu)

Citaţiile ar putea merge şi mai departe, nu pentru a face o culegere de imagini, ci pentru precizarea unei arte poetice, din care abstracţia este aproape cu totul eliminată. Noţiuni ca „amintirea", „nădejdea", „fericirea" devin materiale. În minte ca „într-un pod de casă" sunt :

Nădejdi din care,
Sfărîmături de lemnuri poleite,
Au rămas doar resturi de picioare.

În jilţul fericirilor trecute
Cu cîlţii scoşi afară
Doarme somnoros odinioară...

împingînd astfel materializarea pînă la „picioarele" nădejdii şi „cîlţii" fericirii.

Valoarea unei astfel de expresii poetice nu stă în impreciziune şi sugestie ci, dimpotrivă, în precizune. Precizia imaginii a atras după sine şi precizia terminului, de aici şi eliminarea aşa numitei terminologii poetice, determinate pe temeiul unei sonorităţi indiferente conţinutului. Nu există cuvinte poetice ci numai cuvinte improprii ; valoarea poetică a oricărui cuvînt iese numai din proprietatea lui. Fraza e smulsă de sub orice sugestie melodică, şi, pentru a avea un caracter mai independent şi mai viril, e prinsă în copcile unor locuţiuni ca : „e evident", „de fapt", „se vede că", „poate că", „în mod firesc" — pe care ne-am deprins a le privi ca prozaice. În această tedenţă am văzut aiure influenţa d-lui Maniu. În dorinţa de a plasticiza „ideea" pură, fără nici un alt ajutor străin, poetul ia voluntar atitudinea ascetică a mîncătorilor de lăcuste din pustiul Iudeei ; vrea să scoată poezie din detritusuri verbale. Pe lîngă prozaismul voit al expresiei, el cultivă şi metoda analizei. Ne-am obicinuit să privim poezia ca o sinteză ; d. Camil Petrescu ne-a zdrobit însă în cioburi oglinda fermecată a poeziei. Notaţia lui nu se exprimă totdeauna printr-o puternică imagine sintetică, ci lunecă adese la descripţie analitică, la alăturare tihnită de amănunte prozaice.

Notaţia riguroasă şi plastică nu are totuşi nimic antipoetic în sine ; numai suprapunerea ei fără cimentul emoţiunii duce la dizolvarea poeziei în proză, de care nu se diferenţiază decît prin anumite dispoziţii aparente.

Valoarea *Primăverii,* de pildă, nu stă în vigoarea notaţiei, în incisivul tablou al soldatului ce-şi coase haina, nepăsător de moarte, dinaintea tranşeelor inamice, ci în emoţia poetului în faţa soarelui generos ce împacă sufletele vrăjmaşe prin simpla acţiune a razelor sale : tabloul, zugrăvit atît de viu, nu e decît expresia materială a unui sentiment ; „poezia" e cunoaşterea acestui sentiment prin elemente pur plastice. Valoarea *Mînii* nu stă numai în

preciziunea descrierii, ci în emoția poetului care, în mîna soldatului, simte, ducîndu-l, însăși mîna destinului.

Cu tot caracterul lor cu mult prea analitic, versurile d-lui Camil Petrescu sunt deci poezie prin sentimentul interior ce le susține într-o construcție solidă, și printr-o putere de generalizare și de sinteză ce se ridică, de pildă, de la elementul material și redus al celor două tranșee, la uriașa luptă a două lumi și a două concepții ce se dă „de la Riga la Galați" *(Drumul morții)*. Definirea poeziei prin „cunoașterea plastică" trebuie deci să închidă în ea și elementul indispensabil al emoției.

Plastică înainte de toate, poezia d-lui Camil Petrescu își fixează locul și originalitatea prin această calitate eminentă. Prin caracterul ei vizual, prin reliefurile ei energice, înlătură de la sine, abstractul, vagul poetic, transcendentalul, insinuările inconștientului — adică tot ce vine pe aripa versului muzical. Reacționînd împotriva simbolismului, e o poezie de realități, de puternică organizare și nu-i lipsită de un dramatism calculat.

Critice, IX, p. 145-152

TRADIȚIONALISMUL ȘI NEOCLASICISMUL

Nepunîndu-ne ca țintă numai cercetarea poeziei noi — nouă prin sensibilitate și prin expresie — ci și studiul tuturor curentelor ce se întretaie în poezia actuală, ne vom ocupa cu acelaș interes obiectiv și de poezia, care, nerupînd solidaritatea cu literatura trecutului și cu însușirile elementare etnice, se dezvoltă în albia tradiției. Cu tot asaltul încercărilor de primenire a fondului și formei poetice, tradiția rămîne tenace : seva pămîntului și a rasei se ridică dîrză în cîțiva poeți și se exprimă în creațiuni ctonice. Vom studia tradiționalismul mai mult conceptual și abstract al d-lui Nichifor Crainic, și cel mai mult familial și cu un peisagiu limitat al d-lui Ion Pillat. Și la unul și la celalt găsim acelaș echilibru al forțelor spirituale, aceeași seninătate și acelaș optimism, cu care ne-au deprins literaturile clasice ; acestui neoclasicism îi alăturăm și pe d. Marcel Romanescu, poet al luminii și al bucuriei.

D. N. Iorga a recunoscut în d. Nichifor Crainic pe adevăratul poet al generației noastre. Dezorientat, în genere, în materie literară, d. Iorga nu s-a înșelat de data aceasta decît asupra generației. Poezia d-lui Nichifor Crainic este expresia cea mai caracteristică a sămănătorismului de acum douăzeci de ani. O spunem nu pentru a-i tăgădui meritele, reale, ci pentru a i le confirma, așezîndu-le în cadrul lor firesc. În proză, sămănătorismul se cristalizase în literatura d-lui Sadoveanu ; în poezie, rămăsese în faza primitivă a imitației populare sau a servilismului coșbucian ; prin d. Nichifor Crainic, se realizează, în sfîrșit, postum. Pe drept, deci, d. Iorga și-a recunoscut în el *poetul*.

*

Sămănătorismul lui nu se traduce, dealtfel, prin influență folcloristică : nici prin ritm, nici prin armonie, nici prin imagine, nici prin fond, poezia lui Nichifor Crainic nu e o derivație literară a poeziei populare. Pornind din sensibilitate, sămănătorismul lui s-a înălțat apoi la o concepție integrală, ce-i dă o unitate interioară : solidaritatea, în spațiu, cu pămîntul și, în timp, cu rasa ; pe de o parte, deci, o inspirație realistă și actuală ; iar pe de alta, conștiința unei existenți fragmentare dintr-o totalitate diseminată în veacuri.

Cu d. Nichifor Crainic ne scoborîm de la muntele lui Hogaș la șesul d-lui Sadoveanu : aparent, e cîntărețul apei, al văiei, al cîmpiei, al ogorului, privite subt toate aspectele anotimpurilor sau prin variațiile de lumină ale aceleiași zile. Chtonică, poezia lui se integrează în cadrele unei literaturi limitate la orizonturi natale : literatura lui Alecsandri sau Coșbuc, a lui Hogaș sau Sadoveanu. Armonizîndu-se în restul literaturii tradiționale, n-o

depășește însă prin originalitatea viziunii ; d. Nichifor Crainic nu e poetul peisagiilor exterioare sau lăuntrice, ci al solidarității cu natura înconjurătoare. Indiferent în liniile lui exterioare, peisagiul nu mai e nici o stare sufletească mobilă ; el nu se colorează prin variațiunile sentimentului și nu-i împrumută personalitatea ; poetul nu-l cîntă și nici nu se cîntă în el. Inspirația lui se exaltă asupra unei idei abstracte ; poezia sa reprezintă o ideologie : pămîntul cu orizonturile lui limitate e supremul modelator al sufletului uman ; el nu e numai un spectacol și un generator estetic ci și un determinant biologic și etic al conștiinții. D. Nichifor Crainic este poetul voluntar și ostentativ al acestui determinism.

De la dependența „șesului natal“ la determinismul ancestral trecerea era firească ; nu numai pămîntul modelează ci și lungul șirag al strămoșilor ; invizibili, morții trăiesc în noi și prin instinctele pe care ni le-au determinat, dar și prin ideologia lor ce se amestecă în deliberările conștiinței ; fiecare din noi e consecința necesară a unei succesiuni de generații în tiparele unui anumit peisagiu. Prin natură și strămoși, ciclul servituții noastre e încheiat ; poezia liberului arbitru și a mobilității e înlocuită cu poezia solidarității cosmice și a tradiționalismului.

În poezia d-lui Nichifor Crainic găsim și influența lui Eminescu și a lui Coșbuc ; cum se raportă numai la formă, nu punem pe ea nici un temei.

Cotropitoare e numai influența lui Vlahuță ; spunem influență, deși, de fapt, e mai mult o asemănare de atitudini ; inspirația e înlocuită printr-un proces pur intelectual ; ideea e dezvoltată după legile logicei pînă la demonstrația finală ; luciditatea expoziției nu mai lasă nici un loc spontaneității lirice. Vom lua ca pildă „o compoziție“

în nouă strofe asupra *Patriei* din care desprindem ici și colo cîteva versuri pentru a fixa verigile acestei arte poetice :

În mărul ce se pîrguie pe creangă
Noi ți-am gustat pămîntul roditor...

. . . .

E sînul tău de mamă pîinea moale
Și laptele domoalelor cirezi.

. . . .

Ai frămîntat credinți nemuritoare
În sîngele focoșilor băieți...

. . . .

Profetic luminezi peste dezastre
Cărări ce-n zări de răsărituri pier...

. . . .

Îți lămurim, pe lespezi de morminte
Sculptatul grai din timpul glorios.

. . . .

Trecutul adormit și viitorul
În clipa care bate le-mpreuni...

. . . .

Prin noi răsufli-n marile elanuri,
Tu gemi cînd sîngerările ne dor ; etc. etc.

Noțiunea patriei este astfel disociată în toate elementele ei ; în această pulverizare dispare însă emoția. Aceeași demonstrație sistematică se găsește și în *Magii*, în *Cămin rămas departe*, în *Cîntecul pămîntului* sau în *Durere :*

...Tu, geamătul ce nu se mai ogoaie
...Tu vinul nou...
...Durere, vîlvătaie nevăzută...
...Tu fierbi în inimile noastre, mută...
...Tu cea născută din mîndrii strivite
...Tu cea crescută din mîini sfințite etc. etc.

Procedeul dezvoltării placide e atît de intim legat de personalitatea artistică a poetului încît îl găsim nu numai în *Cîntecele patriei*, fatal retorice, dar chiar și în cele mai bune poezii ca, de pildă, în *Un cîntec pe secetă.*

*

Această poezie de o puritate de formă împinsă pînă la perfecție, de largi acorduri bucolice, de un netăgăduit echilibru, în care fondul lui Coșbuc e tratat, cu inteligență și luciditate, după metodele antipoetice ale lui Vlahuță, în care cele două teme eterne, a pămîntului tangibil și a patriei abstracte, sunt atît de metodic și de armonios dezvoltate — această poezie de un neîndoios clasicism se integrează cu cinste în patrimoniul literaturii naționale ; firida cărților de citire o așteaptă.

*

Sunt critici ce au văzut totuși în ea un misticism frenetic ; „misticismul" d-lui Nichifor Crainic e, de fapt, mai mult de natură didactică ; conștiința de sine nu l-a părăsit niciodată ; cu luciditate, poetul și-a precizat deci menirea după toate regulele dezvoltării unui program poetic :

Din zborul ce-l grăbește ciocîrlia
Am învățat aprinsele avînturi
Și ritmul, care naște armonia,
Din legănarea grînelor în vînturi.

Tu scrii și-acum cu plugul, primăvara,
A țarinii mănoasă poezie ;
Eu, grea dar dulce, mi-am primit povara
De-a zugrăvi divina-i măreție etc. etc.

Tradiţionalismul lui a pornit, desigur, dintr-o sensibilitate ; curînd s-a transformat însă într-o concepţie ; necunoscuta ecuaţiei devenind foarte cunoscută, a rezolvat cu egalitate toate temele poetice.

Cu o astfel de poezie, literatura şi limba unui popor se limpezeşte în exemplare onorabile şi cu aspecte definitive ; i se pot atribui deci felurite merite, afară de cel al noutăţii : o amintim, în urma lecturii unui studiu [1], în care d. Nichifor Crainic e prezentat ca un poet „de o desăvîrşită noutate“, deoarece „sentimentul de înfrăţire cu natura îi aparţine întru totul lui“ ca şi cum poezia noastră populară n-ar fi o poezie de „frunză verde“. Să-l încadrăm mai bine pe d. Nichifor Crainic în mijlocul acestei literaturi fatal sau voit tradiţionale ; fixînd armonios o sensibilitate obştească, poezia lui n-are nici unul din elementele sensibilităţii specific contimporane ; cu atît mai mult nu înnoieşte ceva.

Critice, IX, p. 153-159

ION PILLAT

Într-o literatură în care realizarea artistică coincide, de obicei, şi cu cea dintîi sforţare, cazul d-lui Ion Pillat este rar : ca să ajungă la *Pe Argeş în sus*, poetul a trebuit să treacă printr-o serie de laborioase deveniri ; în rodul copt de acum musteşte seva multor ani de infructuoase încercări. Numai după şovăiri şi lungi ocoluri, el a izbutit să-şi găsească originalitatea şi să se situeze literar. Întîmplarea e cu atît mai rară, cu cît domeniul în care s-a situat nu e nici îndepărtat, nici exotic ; după vane ispite budiste, poetul a revenit şi s-a împlîntat în cîmpul strămoşesc, între dealul şi via Floricăi, între castanul cel mare şi apa Argeşului, în peisagiul familiar al copilăriei, între orizonturile poetice şi poetizate de amintire.

[1] Al. Busuioceanu, *Figuri şi Cărţi* (n.a.).

Dintr-o desăvîrşită consonanţă a sentimentului elegiac, atît de simplu şi de profund, cu mijloacele de realizare tot atît de elementare, a ieşit această operă de cristalină rezonanţă, cu sunetul ei propriu, deşi se integrează în întreaga simfonie a literaturii noastre băştinaşe.

Această literatură are un caracter tradiţionalist — cum însă şi d. Nichifor Crainic a întrupat ferm aceeaşi atitudine, trebuie să facem diferenţierile cuvenite. Deşi a pornit de la *şesurile natale*, şi deci de la un orizont determinat, viziunea poetică a d-lui Nichifor Crainic s-a lărgit apoi şi s-a abstractizat ; slobozind contactul cu realităţile umile, singurele ce pot sensibiliza, s-a conceptualizat ; devenind conştientă, a luat un ton teoretic sau chiar didactic. Poetul e la intersecţia naturii cu rasa ; sufletul lui exprimă spectacolul neschimbat al unor orizonturi limitate ; e stropul din urmă al unor lungi generaţii de oameni ce se scurg şi se mlădiază în aceeaşi matcă ; tradiţionalismul îmbrăţişează şi rasa şi se ridică pînă la ideea largă de patrie în care intră atîtea elemente abstracte.

Tradiţionalismul d-lui Ion Pillat e mult mai îngrădit şi mai concret ; el purcede de la realităţi : de la „vie“, de la „castanul cel mare“, de la „vîrful dealului“, de la „luncă“, de la „odaia bunicului“, de la „capelă“ — de la tot ce închegă nu numai orizontul Floricăi, dar şi patriarhala casă a bunicului, de la „putina unde îşi lua băi de foi de nuc“, pînă la „ceasul lui de pe masă ce şi-a mai păstrat tic-tacul“. Acest tradiţionalism nu se ridică nici la neam, nici la patrie ; ca peisagiu el se opreşte la hotarele Floricăi, iar ca solidaritate se mărgineşte la o simplă legătură familială : bunica şi, mai ales, bunicul domină această poezie domestică :

Te-ai cununat cu moartea ca-n basmul Mioriței,
Păstorule de oameni, bunicule. Acum
Ești zumzet de albine și-mprăștiat parfum
În via îmbătată de înflorirea viței.

Te-a biruit pămîntul, dar l-ai însuflețit
Și l-a pătruns iubirea-ți de țară, ca sămînța
Stejarilor prieteni le-ai dăruit ființa
Și sîngele ce curge cu seva înfrățit.

Cu cea din urmă iarbă, de mult am legămînt.
De dincolo de oameni, de timp și de mormînt,
Un ram se-apleacă tainic să mă binecuvinte.
Orice copac, din juru-mi, îl simt că mi-e părinte.

(Mormîntul)

Sau :

Văd rochia bunicei cu șal și malacov,
Văd uniforma veche „de ofițir" la modă,
Pe cînd era el Iunker — de mult — sub Ghica-vodă,
Cînd mai mergeau boierii în butcă la Brașov.

Și lîngă bățu-i rustic, tăiat în lemn de vie,
Văd putina lui unde lua băi de foi de nuc.
A scîrțîit o ușă... un pas... și-aștept năuc
Să intre-aci bunicul dus numai pînă-n vie...

Un ronțăit de șoarec sau ceasul mă trezi ?
Ecou își fac, în taină, ca rimele poemii...
Și ceasul vechi tot bate, tic-tac, la poarta vremii,
Și șoricelul roade trecutul zi cu zi.

(Odaia bunicului)

Figura lui Brătianu se desprinde, astfel, din toate lucrurile mărunte ce l-au înconjurat și se risipește, înmulțindu-se, în reînnoirea naturii de primăvară ; un nou panteism familial se irosește, parfumat, din aceste versuri de

pietate... Emoția poetului e reală ; ea are însă o și mai mare rezonanță în noi prin însăși pietatea pe care o simțim cu toții față de „păstorul de oameni" ; sentimentul se generalizează și familia mică se leagă de familia mare. Tonul este totuși ridicat ; nu se înalță la epos ; nu lunecă nici la panegiric ; patriotismul își împinge discreția pînă a se șterge cu totul. Pietatea se încheagă din sentimente strict personale și se materializează prin lucruri mărunte și zilnice ; acest intimism într-un subiect, ce s-ar fi putut lesne amplifica și trata solemn, e adevăratul principiu de emoțiune al poeziei d-lui Ion Pillat.

Dragostea pentru moșie (în sens mărginit) și instinctul de familie, la care se reduce tradiționalismul poetului, sunt legate în armătura unui sentiment elegiac, general de altfel, dar pe care nu-l găsim nici în tradiționalismul d-lui Nichifor Crainic, nici în poezia descriptivă a lui Vasile Alecsandri. Acest sentiment este profundul regret al copilăriei pierdute ; relicviile casei de la Florica, toate elementele peisagiului exterior, castanul, via, cireșul, pădurea din Valea-Mare, lunca, zăvoiul, căsuța din copac, nu devin material descriptiv ca la Alecsandri și nici puncte de plecare ale unei solidarități teoretice cu solul modelator. Ele nu-s văzute prin realitatea lor de acum, ci-s însuflețite prin amintirea copilăriei și colorate prin părerea de rău a trecutului ; un fîșîit al vremii, o nostalgie după timpurile de odinioară, un sentiment de dezrădăcinare și o dorință de reîntoarcerea la natura și la locul de baștină străbat versurile volumului :

Castanul între struguri și-a înțeles menirea :
Ce-am căutat pe drumuri, găsește stînd pe loc.
Și, adîncind pămîntul aceluiași noroc,
Cu zeci de ramuri ține în brațe fericirea.

Mă simt, Florică-n, preajmă-i atîta de sărac !
De ce nu poate pasu-mi să prindă rădăcină ?

Şi să rămîn al viei ca pomul pe colină.
Şi să mă strîng de tine ca viţa de arac...

(Castanul cel mare)

Sau în :

Te-apleci mirat, străine, pe-amurg ca pe o ramă,
Ce-ar străluci din umbra muzeului pustiu,
Şi crezi, pornind aiurea rănit de-un dor tîrziu,
Că asta e Florica...
Dar n-ai zărit, ia seamă,

Pe-albastra depărtare a luncii de demult,
Trecutul meu ce arde sclipind pe Rîul-Doamnei —
N-ai auzit, deodată rupînd tăcerea toamnei,
Vrrr... timpu-n zbor pe care cutremurat l-ascult.

(Străinul)

*

O astfel de poezie se situează în realităţile noastre sufleteşti şi cosmice ; ea se integrează, deci, în acea literatură autoctonă, cu profunde însuşiri naţionale, ce porneşte din filonul popular şi se afirmă printr-un lanţ neîntrerupt de scriitori, cu un fond comun, deşi cu variate mijloace de realizare, nu numai pe măsura talentului, ci şi pe a timpului. Poezia d-lui Pillat e transpunerea poeziei lui Alecsandri, prin tot progresul de sensibilitate şi prin toate prefacerile limbii pe care le-au putut înfăptui cincizeci de ani de evoluţie... Aceeaşi viziune idilică a naturii, aceeaşi seninătate pătrunsă însă şi de un sentiment elegiac, ce-i creşte emotivitatea şi deci lirismul, şi aceeaşi simplicitate de limbă şi mijloace de materializare poetică. Ar fi o interesantă comparaţie de făcut între *Pastelurile* bardului de la Mirceşti şi poeziile cîntăreţului Floricăi, nu pentru diferenţieri de fond, asupra cărora ne-am oprit, ci pentru evoluţia formei ; printr-o astfel de comparaţie s-ar putea preciza, prin pilde, progresul realizat nu numai de limbă, ci şi de expresia poetică, prin intelectualizarea şi rafinarea imaginii. Această cercetare ar fi interesantă şi pentru poeţii de azi ; într-o literatură de imagism exagerat, s-ar vedea de cîtă forţă se poate bucura imaginea rară. topică şi armonioasă.

Pentru nevoile studiului de faţă, ne vom mărgini doar la cîteva citaţii :

...Nu e amurgul încă, dar ziua e pe rod
Şi soarele de aur dă-n pîrg ca o gutuie.
Acum — omidă neagră — spre poama lui se suie
Tîrîş, un tren de marfă pe-al Argeşului pod.

Cu galben şi cu roşu îşi coase codru iia.
Prin foi lumina zboară ca viespi de chihlibar.
O, ghionoaia toacă într-un agud, şi rar
Ca un ecou al toamnei răspunde tocălia...

S-a dus... şi iarăşi sună... şi tace... Dar aud
— Ecou ce adormise şi-a tresărit deodată —
În inimă cum prinde o toacă-ncet să bată,
Lovind în amintire ca pasărea-n agud.

(În vie)

Toate notele sunt topite armonic pentru a da impresia toamnei ; ziua e pe rod ; lumina zboară ca viespele şi, la urmă, întregul peisagiu se interiorizează.

Sau aiure :

Pe flori, ca pe-o velinţă, stau de la cîntători,
Pîndind cu ochii lacomi din răsăritul rumen
Cum soarele soseşte rotund ca un egumen
Şi numără pe ceruri mătănii de cocori.

(Cucul din Valea-Popii)

Sau :

Cu-apusul luna albă căzu în heleşteu :
Pe floarea-i ca pe un nufăr se-aşează brotăceii...

(În luncă)

Sau :

O, vîrf de deal ! O, capăt liniştitor de drum !
Opresc aicea pasul şi îmi dezleg privirea,
Cînd prin amurg se-nalţă, visînd nemărginirea,
Din fiecare casă un crin înalt de fum.

(Vîrful dealului)

Apoi îşi dă pe spate tot părul de beteală
Şi sare învîrtindu-şi al razelor hanger,
Şi unde talpa-i roză atinge albul ger
Fulgerător scînteie pe nea cîte-o petală...

(Lumina, iarna)

*

În stăpînirea unui instrument atît de simplu şi totuşi atît de meşteşugit şi a unei vîne poetice atît de proaspete, deşi atît de tradiţionale, era firesc ca poetul să caute să-şi lărgească filonul inspiraţiei sale.

Bătrînii o lărgesc, în adevăr, fără să prezinte totuşi aceeaşi armonie internă de fond şi expresie ca şi *Florica* : există în aceste bucăţi un oarecare patetism retoric şi o insuficientă caracterizare a marilor strămoşi. Şi volumul anunţat *Satul meu* porneşte din aceeaşi fericită inspiraţie ; din fragmentele publicate pînă acum [1], găsim însă că poetul împinge prea departe prozaismul voit şi nota pur descriptivă (nu a naturii, ci a umililor săi „eroi"). Din aceste descripţii de caracter epigramatic (în sens antic), desprindem pe :

ILIE BACIU

Proptit în bîtă stau în trei picioare,
În sarica lăţoasă cît un urs —
Aici sunt de cînd ţara e sub soare
În juru-mi oi şi veacuri mi s-au scurs,

[1] *Gîndirea*, III, 5 (n.a.).

Şi mă gîndesc senin în noaptea lungă
Că poate şi acolo un oier
Îşi mulge toate stelele în strungă
De curge Calea-laptelui pe cer.

Am citat aceste strofe şi pentru imaginea frumoasă de la urmă, dar şi pentru caracterul literar şi teoretic al primelor versuri : nici un ţăran nu-şi exprimă atît de teatral conştiinţa eternităţii lui pe moşia strămoşească.

*

Poezia d-lui Ion Pillat ne dovedeşte că, dacă forma poetică evoluează, fondul este însă un bun comun pentru toate generaţiile ; viziunea idilică, echilibrată şi deci fundamental clasică a lui Alecsandri reapare astfel împrospătată prin limbă şi imagine şi modernizată printr-un ton elegiac ; tradiţionalismul teoretic reapare şi el în cadre discrete, redus la orizonturile limitate ale locului copilăriei şi la instinctul de solidaritate familială.

Critice, IX, p. 160-168

ALTE ASPECTE

ION BARBU

După o bruscă afirmare a unui talent personal și matur, activitatea poetică a d-lui Ion Barbu s-a întrerupt tot atît de brusc. Ea n-a dat pînă acum ceea ce am fi fost în drept să așteptăm de la un astfel de început ; s-a fixat totuși îndeajuns și a avut o înrîurire destul de vădită asupra unor tineri poeți pentru a merita cîteva rînduri de situare.

Poezia d-lui Ion Barbu este antimuzicală : prin fond, ea e de esență intelectuală ; prin formă, e parnasiană, adică plastică. Nu-i vorba de o poezie intelectuală sau „filozofică" în sensul poeziei lui Grigore Alexandrescu, Eminescu sau Cerna. Evoluția poeziei intelectuale nu se va face numai în sensul filozofării, ci și în direcția științismului. Va veni, poate, o vreme cînd expresia directă a emoțiunii va fi privită ca insuficientă și ca o formă primitivă a unei arte începătoare. Sinceritatea sentimentului nu va mai părea îndestulătoare ; emoția nu va mai fi redată ca un element brut ; trecută prin retorta inteligenții, materia va primi purificarea combustiunii. Arta se va îndrepta, astfel, spre expresia obiectivă a sentimentelor și, deci, spre expresia indirectă și simbolică. Procedeul nu e nou ; în stare latentă, el e la baza multor creațiuni poetice.

Și simboliștii l-au folosit uneori ca pe un factor de sugestiune ; simbolul nu trebuie însă privit ca un element caracteristic al simbolismului. În urma procesului natural de

intelectualizare și de științism al epocei noastre s-ar putea întîmpla ca, sărăcit în izvoarele sale, lirismul să invadeze în domeniile speculației intelectuale, aducînd motive noi de inspirație. Omul de știință ce se scoboară în infinitul mic prin ajutorul microscopului sau se avîntă în infinitul mare prin telescop, astronomul ce pătrunde armonia sferelor cerești sau matematicianul ce sondează calculul probabilităților, entomologul sau metafizicianul — sunt capabili de emoțiuni puternice.

Nimic nu se împotrivește ca aceste emoțiuni de ordin pur intelectual să îmbrace haina poeziei...

Deși om de știință, nu găsim atît la d. Barbu o emoție de ordin științific cît mai ales o emoție exprimată prin elemente cosmice.

Aspirația, tendența ascensiunii, de pildă, se traduc prin o serie de transpuneri de ordin cosmic :

De-atunci, spre-o altă lume fluida-ți formă tinde,
Cu slava-întrevăzută, un dor fără de sațiu
Ar vrea să te-mpreune... și ca s-o poți cuprinde,
Tentacule lichide îți adîncești în spațiu.

(Lava)

sau prin dorința munților de a se înfrăți cu „vasta strălucire" :

Demult, cînd dorul lor nebiruit
Îi logodi cu vasta strălucire,
Un braț semeț au repezit spre fire...
— Dar gheața înălțimii l-a-mpietrit.

(Munții)

sau prin spasmul copacului de a sorbi opalul de sus :

Hipnotizat de-adînca și limpedea lumină
A bolților destinse deasupra lui, ar vrea
Să sfarăme zenitul și-nnebunit să bea,
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.

(Copacul)

Departe de a presupune insensibilitatea, parnasianismul formal al acestui poet cuprinde chiar un simţămînt frenetic al vieţii multiple, împins pînă la „isteria vitală". O astfel de concepţie se găseşte şi în *Dionisiaca*, şi, mai ales, în *Panteism* pe care îl cităm în întregime pentru expresia lui cosmică :

Vom merge spre fierbintea, frenetică viaţă
Spre sînul ei puternic cioplit în dur bazalt,
Uitat să fie visul şi zborul lui înalt,
Uitată plăsmuirea cu aripe de ceaţă !

Vom coborî spre calda, impudica Cybelă,
Pe care flori de fildeş sau umed putregai
Îşi înfrăţesc de-a valma telurical lor trai
Şi-i vom cuprinde coapsa fecundă, de femelă.

Smulgîndu-ne din cercul puterilor latente,
Vieţii-universale şi-adînci ne vom reda ;
Iar nervii noştri, hidră cu mii de guri vor bea
Interioara-i mare de flăcări violente.

Şi peste tot, în trupuri şi voci fierbinţi — orgie
De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit,
Cutremurînd vertebre de silex sau granit,
Va hohoti, imensă, Vitala Histerie...

Am citat această poezie şi pentru a învedera expresia cosmică a emoţiei poetului, dar şi pentru a da un exemplu tipic de specia formei acestei poezii. D. Ion Barbu şi-a fixat locul în tînăra noastră literatură mai ales printr-un vers impecabil de natură pur plastică.

Nimic fluid şi solubil, nimic muzical, ci totul aspru, dur ; poezie de blocuri granitice înfipte solid într-o construcţie ciclopică ; poezie fără mister, cu largi acorduri împietrite :

Şi-n toamna, somptuoasă de purpură şi nacru,
În toamna unde seara încheagă tonuri vii
Prin surda picurare a orelor tîrzii
Îţi vei purta tristeţea, încet, pe Drumul Sacru.

Nocturne bolţi vor ninge din slăvi, misterul lor,
Ţi s-o răsfrînge-n suflet tăria-ngîndurată,
Şi sfînta ta durere va trece legănată
În ritmuri largi şi grave, de corul sferelor.

(Pentru marile Eleusinii)

E în poezia d-lui Barbu un dinamism, o concepţie energetică, o frenezie de simţire, redate prin elemente obiective şi, mai ales, cosmice şi, deci, statice într-o formă aspră, care-i constituie o originalitate.

Critice, IX, p. 174-177

1. IMPORTANȚA STUDIULUI PROZEI LUI EMINESCU. 2. *FĂT-FRUMOS DIN LACRIMĂ*. 3. *CEZARA*. 4. *SĂRMANUL DIONIS*: CUPRINSUL. 5. RELAȚIUNEA LUI G. PANU ASUPRA LECTURII *SĂRMANULUI DIONIS* ÎN CERCUL „JUNIMII". 6. VALOAREA *SĂRMANULUI DIONIS*

1. Observațiile critice asupra așa-numitei „proze literare" a lui Eminescu trebuiesc precedate de constatarea faptului că toate încercările nuvelistice ale poetului vin din epoca lui de formație și că, prin urmare, nu pot fi privite atît în valoarea lor absolută cît ca niște puncte de plecare sau de tranziție în ascensiunea lui spirituală. Considerate astfel, ele merită nu numai atenția cititorului modern deprins a cere prozei alte moduri de expresie, ci și pasionata lui încordare pentru foșnetul unor aripi, ce vor domina apoi de la o mare înălțime întreaga poezie lirică română.

Proza lui Eminescu nu îndeplinește, așadar, în genere, condițiile creației obiective, ci este fundamental lirică și, după cum vom vedea, supusă tuturor influențelor romantismului german al epocei, azi anacronic; ea nu îmbrățișează lumea în realități, ci ne fixează numai diferite stări sufletești subiective. Insuficiența ei sub raportul creației obiective îi constituie însă și meritul pentru cunoașterea personalității poetului, căci nu există un alt mare scriitor al nostru, la al cărui laborios proces de formație să asistăm mai evident ca la Eminescu. Nu numai ideile revin, se amplifică și se fixează, ci și formele literare, imaginile,

viziunile, cuvintele reapar în combinații tot mai izbutite, într-o muncă de atelier vizibilă cititorului ca printr-un geam, pentru a-și găsi expresia lor definitivă abia în operele de maturitate. În această precizare a tiparelor prime, din care, printr-o serie de încercări succesive mai mult sau mai puțin izbutite, a ieșit formula definitivă a sentimentalității și a expresiei eminesciene, stă, prin urmare, adevărata importanță a „nuvelisticei" ca și a întregei literaturi de tinerețe a lui Eminescu...

2. Plecînd de la aceste considerații preliminare, e aproape de prisos să mai spunem că povestea *Făt-Frumos din lacrimă* nu are decît puține puncte de contact cu basmul așa cum l-a creat poporul și cum l-a fixat, de pildă, Creangă — basm în care nevoia de miraculos și fantezia populară se organizează dinamic și, mai ales, se materializează în expresii de o admirabilă plasticitate. Basmul lui Eminescu nu are o astfel de organizare. Făt-Frumos pornește să răzbune pe tatăl său, dar, în loc să o facă, se leagă frate de cruce tocmai cu împăratul vrășmaș, și după ce-i scapă și împărăția de Muma-Pădurii, îi ia de mireasă fiica, pe Ileana. Înainte de a face nunta, el pornește însă din nou pentru a răpi pe fiica Ghenarului, pe care o iubea împăratul, așa că toate luptele, pline de atîtea elemente fantastice, împrumutate, dealtfel, din folclor, nu le mai poartă de data aceasta Făt-Frumos în căutarea Ilenei sale, pe care o găsise, ci în scopul răpirii fetei Ghenarului, pentru un altul. Sensul însuși al basmului lui Făt-Frumos în căutarea *idealului său* este deformat ; episodul ia locul temei fundamentale. Nunțile împăratului cu fata Ghenarului și a lui Făt-Frumos cu Ileana, fiica Mumei-Pădurilor, se fac una după alta ; basmul se sfîrșește, astfel, fără a reveni la punctul de plecare : răzbunarea bătrînului împărat. Expresia basmului, de asemeni, nu are nimic din expresia basmului popular ; ea nu e realistă, ci lirică și cu tendența de a se ridica mereu spre abstracție, conținînd în sîmbure toate valorile viitoarei expresii eminesciene, de înaltă fantezie poetică. „În vremea veche, pe cînd oamenii, cum sunt ei azi, *nu erau decît în germenii viitorului*" — astfel își începe basmul poetul, izbutind chiar de la început a fi „eminescian", adică în contradicție cu felul de expresie a poporului. Prin același proces de abstractizare vom avea : „tunetul cînta adînc ca un prooroc al pierzării", fata Ghenarului locuia într-un castel singură „ca un geniu într-un pustiu". Făt-Frumos și fata Ghenarului fugeau „cum fug razele lunii peste adîncele valuri ale mării, fugeau prin noaptea pustie și rece ca două visuri dragi" ; calul lui Făt-Frumos zbura „asemenea unui demon urmărit de un blestem prin negura nopții", sau „mergeau așa de iute, încît i se părea că pustiul și valurile mării fug, iar ei stau pe loc", sau : „boierii ce ședeau la masă... *erau frumoși ca zilele tinereții și voioși ca horele*" ; firul de tort al Ilenei era „de o mătase albă, subțire, strălucită, ce *semăna mai mult cu o vie rază de lună ce cutreiera aerul* decît a fir de tort". Împăratul îi spune lui Făt-Frumos : „iubesc o fată frumoasă, cu ochii gînditori, *dulce ca visele mării*", mantaua lui Făt-Frumos era „țesută din raze de lună", iar la nuntă, mirele „își puse cămașă de tort de raze de lună". Citațiile ar putea merge și mai departe : în loc de materializare, pretutindeni vom găsi același proces de abstractizare, de spiritualizare, de irealitate, cu imagini fantastice, romantice, sublime, deși uneori anacronice : „talgerele toate erau săpate din cîte un singur mărgăritar mare" ; fața i se însenină „cum se-nseninӑ o undă de o rază", „în grădină, răsar flori cu frunze galbene și c-o coloare stinsă și turbure ca tulburii ochi a morților — florile durerii", sau : „un cap de fată visător ca

o noapte de vară" etc. Pretutindeni vom găsi o risipă de expresii „eminesciene" ce vor deveni mai tîrziu valori definitive ale liricei române ; „vinete stele", „palat sur", „lăcrămioarele sure ca mărgăritarul", cu risipă de lună, de vis, de bălai, de marmoră, de lebede etc., cu „muzică lunatecă", cu „părul bălai, ca razele lunii", „luminată de razele lunii ea părea muiată într-un aer de aur" și chiar o pagină de înaltă fantezie romantică a evocării „scheletelor înmormîntate de volburile nisipului arzător al pustiilor", ce se scoală și se suie în lună „cu capete seci de oase... învăluite în lungi mantale albe, țesute rar din fire de argint, încît prin mantale se zăreau oasele albite de secăciune. Pe frunțile lor purtau coroane făcute din fire de raze și din spini auriți și lungi... și încălecați pe scheletele de cai, mergeau încet-încet... în lungi șiruri... dungi mișcătoare de umbre argintii... și urcau drumul lunii și se pierdeau în palatele înmărmurite ale cetății din lună, prin a căror ferești se auzea o muzică lunatică... o muzică de vis" — tipare prime ale viitoarei expresii eminesciene...

3. Tot ca un tipar preeminescian trebuie considerată și *Cezara*, care, deși publicată mai în urmă, la 1876, pare a fi fost scrisă, înaintea lui *Făt-Frumos din lacrimă*. Dovezi de lipsă de maturitate sunt, mai ales, patosul romantic al expresiei și nesiguranța limbii : „Ieronim își aruncă rasa pe el, *tăiă* o față sinistră, mucalitul bătrîn *tăiă* una smintită" ; în alt loc același bătrîn „*tăia* mutre evlavioase" ; „ea rămase *într-o confuzie*" ; „ea visează în fereastră... să viseze numai... n-ar fi un păcat analiza simțurilor ei ?" ; „este o nespusă gentilețe" ; „după orele care în amor se numesc păstorești" (traducerea expresiei *l'heure du berger)* ; „lipsa de rezonamente" ; „avea milă de ea" ; „acum Castelmare are jocul liber" ; „Ieronim plesni cu vîrful săbiei într-un zid de granit și la scăpărare se recunoscură ambii rivali".

Sau iată un model de patos de roman foileton : „În ziua în care era să serbeze cununia Cezarei cu Castelmare, tatăl ei, marchizul Bianchi, muri de apoplexie în mijlocul paharelor și al comesenilor săi. Cînd ea îl văzu întins pe pat, genele încă deschise peste ochii sticloși, gura plină de spume, ea se răzimă de bolta unei ferești și privi dezgustată asupra acelui cadavru, care nu trăise decît sieși, și care, spre a-și împlini patime, care aveau să aibă acest sfîrșit, era s-o vîndă pe ea, *chipul de Madonă*, omului pe care îl ura mai mult în lume" etc.

Sau :

„Contesă, voi face pe părintele d-tale să te silească ca să fii a mea.

— Cine se îndoiește c-o poți face aceasta, cine, că ești în stare s-o faci ? Tatăl meu iți datorește bani și d-ta vrei fata lui. Nimic mai natural. Vă veți învoi amîndoi asupra prețului, ca doi oameni de onoare ce sunteți... dară pînă nu-ți sunt femeie, am dreptul de a te ruga să mă scutești... Vei avea destul timp să mă chinuiești, cînd îți voi fi femeie.

Frumoasa contesă îi întoarse spatele și se uită din fereastră pe uliță" etc., etc.

Credem nefolositor de a rezuma subiectul *Cezarei ;* anecdota nuvelei, în elementul ei realist, rivalitatea amoroasă a călugărului Ieronim și a maturului conte Castelmare în jurul Cezarei Bianchi, sufere de o astfel de lipsă de determinare, de timp, de spațiu, de caracterizare psihologică, și e îmbibată de un romantism atît de autentic încît nu rezistă analizei. Atenția ce i se cuvine *Cezarei* nu se referă, deci, și de data aceasta, la creația obiectivă, adică la stabilirea de raporturi de coexistență între oameni, ci numai la elementul liric tradus în admirabile pagini poetice de descripții sau de viziuni fantastice și, mai ales, la fixarea cîtorva din tiparele sensibilității eminesciene. Tînărul

călugăr Ieronim, de pildă, e proiecţia idealizată a lui Eminescu însuşi, aşa cum apare în *Geniu pustiu*, în *Sărmanul Dionis* şi, în genere, în întreagă opera sa poetică. „Pletele lui blonde fluturau împrejurul capului său alb ca marmura şi a frunţii boltite şi ochii lui albaştri străluceau pare că de putere şi de energie." El e o ediţie anticipată a Luceafărului devenit „nemuritor şi rece" ; e frumos, marmorean şi nepăsător faţă de iubire. „Amorul, spune el Cezarei, este o nenorocire şi fericirea ce mi-o oferă, venin." „Adesea cînd mă sui pe o piatră înaltă, îmi pare că în creţii mantalei, aruncate peste umăr, am încremenit şi am devenit o statuă de bronz pe lîngă care trece o lume, ce ştie că acest bronz nu are nici o simţire comună cu ea... Lasă-mă în mîndria şi răceala mea." De un astfel de Luceafăr, nepăsător şi rece, zărit gol în atelierul pictorului Francesco, se îndrăgosteşte pur fizic senzuala, deşi casta Cezară : iniţiarea în dragoste a bărbatului prin iniţiativa agresivă a femeii (temă eminesciană) constituie însuşi miezul acestei nuvele în care analiza e înlocuită cu patos romantic. La vederea lui Ieronim gol : „Cezara era să răcnească, dar îşi astupă gura cu o mînuţă şi cu alta ochii... Să vorbim încet... cel puţin lectorii mei închipuiască-şi că le vorbesc la ureche... ia să vedem rămase mîna Cezarei tot la ochi ? Sînii îi crescuse într-atît de bătăile inimii, încît sărise un bumb de la pieptăraşul cam îngust de catifea neagră... de ce şi-l încheiase ? Dar cine ştia că inima ei o să aibă asemenea turburări ! Ea îşi dezbumbă pieptarul, sînii ei albi ca zăpada se eliberară din închisoarea de catifea şi ea răsuflă adînc, deşi încet etc. Mînele ei căzură jos, căci era obosită de emoţie, dar nu sătulă de a privi. Tremura cu toate astea, ca varga, şi i-ai fi auzit clănţănirea dinţilor, dacă n-ar fi ţinut strîns încleştată etc."

În afară de aceste teme eminesciene, ce s-ar putea amplifica, amintind, de pildă, că teoriile lui Euthanasius sunt

la baza *Satirei I* şi *IV*, pretutindeni şi expresia eminesciană ; pretutindeni luna : „Ea şezu alături cu el, dar drept în lună. Nu-i atinse mîna — nimic. Luna o poleia frumos şi ea era îndestul de vicleană spre a se lăsa muiată în întreg de această dulce şi voluptuoasă lumină etc. Priveşte luna, luna miezenopţii — frumoasă ca un copil de patrusprezece zile şi — rece etc., etc." Tipare venerabile ale sentimentalităţii şi expresiei eminesciene care, împreună cu unele pagini descriptive — de pildă, descrierea insulei lui Euthanasius, dau o valoare literară şi istorică *Cezarei*.

4. Cum *Sărmanul Dionis* e o povestire filozofică mult mai complicată decît celelalte povestiri ale lui Eminescu, şi prin subiect, dar şi prin tendinţa, de origină romantică, dealtfel, a poetului, de a complica voluntar lucrurile, ştergînd sistematic linia dintre vis şi realitate, cere să fie expusă cel puţin în linia ei esenţială.

Sărmanul Dionis — „sărman" pentru că are nefericirea de a trăi în sînul societăţii actuale faţă de care Eminescu arată o aversiune nedezminţită — este tipul eroului romantic prin excelenţă, şi anume al romantismului german, şi, totodată, e tipul cel mai consistent al „eroului eminescian", aşa cum a căutat poetul să-l realizeze în puţinele sale încercări nuvelistice şi, mai ales, în neizbutitul roman *Geniu pustiu*... Situaţia socială a unui astfel de erou, în realitate „nesituat", nu putea fi decît aruncată în umbră : e un tînăr născut dintr-un tată de neam mare şi din fiica unui preot bătrîn în a cărui casă şedea misterios şi fără să-şi spună numele ; dezaprobat de părinţii săi şi, înainte de a-şi dezveli taina situaţiei sale, tatăl lui Dionis moare „în spitalul de alienaţi, palid, mut pînă în ultimul moment, preocupat parcă de a ascunde un secret mare". Dionis e crescut, astfel, de maică-sa, Maria, care moare, dealtfel, timpuriu şi nu

mai are de la tatăl său decît un portret. Orfan, sărac „determinat prin naștere la nepozitivism", trăind mai mult într-o lume de închipuire, Dionis se ocupă la 18 ani cu „lucruri mistice" și „subtilități metafizice" și ajunge la concluzia că *„visul e o viață, și viața un vis"*. În căsuța ruinată din mijlocul unei grădini pustii, în odăița lui de la catul de sus, a cărei ușă se clatină la vînt numai într-o țîțînă, cu pereții negri de șiroaiele de ploaie ce curgeau prin pod, în această mizerie romantică de decor de teatru, ce a obsedat pe Eminescu și în alte lucrări, Dionis, acest fiu spiritual al romantismului german, al lui Novalis și al lui Hoffmann, mai ales, își împarte, pe de o parte, timpul între preocupările metafizice și astrologice chiar, iar, pe de alta, între dragostea pentru o copilă din palatul vecin ce înfiora „cu degetele ei subțiri, lungi și dulci, clapele unui piano sonor și acompania sunetele ușoare ale unor note dumnezeiești cu glasul ei dulce și moale"... Natura meditațiunilor sale metafizice era de pură esență kantiană : simple categorii ale minții omenești, timpul și spațiul n-au o existență obiectivă ; tot ce se întîmplă se întîmplă în noi, iar lumea e o creațiune individuală ; tot ce a fost sau va fi poate, după voință, există oricînd, așa că, prin anumite mijloace, oricine reușește să se proiecteze și să trăiască în trecut sau în viitor. Legănat de armonia glasului de fecioară, de alături, Dionis se scufundă, astfel, ca un alt Faust, în studiul unui tratat de astrologie, plin de constelații zugrăvite roș, de calcule geometrice, pînă ce paianjenișul de linii începe să se miște ca niște șerpi de jăratec, și din centrele lor se desprinde un glas : „Unde să stăm ?" — „Alexandru cel Bun." Și așa se realizează ideea kantiană a inexistenței obiective a timpului. Dionis se trezește lungit pe o cîmpie cosită ; el e acum călugărul Dan, cu rasă de șiac și cu un comănac în cap ; în mîna sa are o carte de astrologie împrumutată de la meșterul Ruben. Sculîndu-se, Dan își aduce aminte că sub influența cărții i se păruse că trăise ca mirean sub numele de Dionis ; cu alte cuvinte, realitatea devine vis, pe cînd visul se transformă în realitate. Iată-l, deci, pe Dan strămutat în epoca de predilecție a lui Eminescu, în veacul XIV. El este învățăcelul meșterului Ruben, un evreu erudit, rătăcit din Spania și adus din Polonia de domn ca „dascăl de matematică și filozofie la Academia din Socola", sub care se ascunde însă Diavolul. Cu ajutorul cărții lui Ruben, Dan se proiectase în viitor și trăise sub numele de Dionis — cu alte cuvinte mai subliniem încă o dată situația : în visul său, realitatea devine vis și visul realitate și Dan, care este o apariție de vis, concepe existența reală a lui Dionis ca un vis. Ca un Mefisto, Ruben îl învață acum pe Dan cum ar putea să se proiecteze într-un spațiu construit după voința lui, lăsîndu-și în loc, pe pămînt, propria-i umbră, care devine ființă muritoare, în timp ce el va deveni etern și atotștiutor. Ca un alt Peter Schlemihl, Dan „întoarse șepte foi și umbra prinse conturele unui *basrelief*, mai întoarse încă șepte, și umbra se desprinse încet, ca dintr-un cadru, sări jos de pe părete și sta, diafană și zîmbitoare, rostind limpede și respectuos : «Bună sară !»" Rămas fără umbră, Dan trece și pe la iubita lui, Maria, fata spătarului Mesteacăn, o face și pe dînsa veșnică, lăsîndu-i în loc umbra, și apoi, împreună se strămută în lună, după ce mai întîi preface pămîntul într-o boabă de mărgăritar pe care-l pune la gîtul Mariei. Iată-i acum în lună, în mijlocul unei vieți paradisiace, în care totul îi îmbată. Numai în „Doma lui Dumnezeu" pururi închisă, nu pot intra tinerii, dar cum vede că îngerii îi îndeplinesc toate dorințele, un gînd îl străfulgeră deodată pe Dan : *„Oare fără s-o știu, nu sunt eu însumi Dumne..."* dar n-are timp să-și formuleze gîndul. Bolțile se despică ; mărgeaua

pămîntului de la gîtul Mariei se desprinde și se prăbușește... Dan lunecă prin spațiu și se deșteaptă ca Dionis, tînărul romantic de la începutul povestirii, îndrăgostit de cea dintîi Marie, fata care de la fereastra casei vecine cînta atît de armonios în faptul nopții. Totul nu fusese decît un vis, împletit din liniile roșii ale cărții astrologice și ale părului blond al fetei... Îndrăgostit, Dionis îi trimite Mariei o scrisoare înflăcărată pe care fata de la geam o boțește pe inimă ; de emoție, tînărul cade nemișcat pe podele în timp ce, speriată, copila fuge de la fereastră.

Încunoștiințat, tatăl Mariei vine la Dionis cu un doctor, descopere după portretul din perete că tînărul e de neam și are drept la o mare moștenire și se învoiește la căsătoria lui cu Maria. Bolnav, în aiurelile lui, Dionis mai confundă pe anticarul Riven ce-i da cărți de astrologie cu meșterul Ruben, și viața lui de acum cu viața lui petrecută sub chipul călugărului Dan în vremea lui Alexandru cel Bun. Sănătatea îi revine însă și căsătoria cu Maria încheie ciclul turmentat al acestei vieți a eroului.

5. Pentru a fixa impresia de noutate produsă de lectura *Sărmanului Dionis* în cercul „Junimii“ vom reproduce paginile lui Gh. Panu închinate acestei lecturi „memorabile“ [1] :

„Succesul însă cel mare, pe care l-a avut grupul al cărui președinte era d-l Nicu Gane, a fost cu ocazia cetirii faimoasei nuvele a lui Eminescu, *Sărmanul Dionis*. Această nuvelă a întrecut, ca elucubrație filozofică, tot ce se produsese pînă atunci la «Junimea». Și dacă în ea nu ar fi limba, acea limbă frumoasă a lui Eminescu — însă limbă cu pretenție și emfatică în *Sărmanul Dionis* — nuvela ar fi fost considerată ca o extravaganță a unui ascet, torturat de foame, de sete și de abstinență și slăbit prin flagelațiuni zilnice.

Într-o seară mă duc la «Junimea», d-l Pogor ne spune :

— Astă seară avem *lectură*, Eminescu citește o nuvelă. Maiorescu, care a cetit-o, spune că-i o capodoperă.

Eminescu, răsturnat într-un fotoliu, ședea plictisit și indiferent la ce se petrecea în juru-i. D-l Maiorescu sosește.

— Ei, Eminescule, zice d-l Iacob Negruzzi, haide, vino și începe.

Eminescu își trage un scaun lîngă masă, scoate manuscrisul din buzunar și începe a citi :

«...și tot astfel, dacă închid un ochi văd mîna mea mai mică decît cu amîndoi. De-aș avea trei ochi, aș vedea-o și mai mare, și cu cît mai mulți ochi aș avea, cu atîta lucrurile toate dimprejurul meu ar părea mai mari. Cu toate astea, *născut* cu mii de ochi în mijlocul unor arătări colosale, ele toate în raport cu mine, păstrîndu-și proporțiunea, nu mi-ar părea nici mai mari, nici mai mici de cum îmi par azi. Să ne-nchipuim lumea...»

Și pe această temă, Eminescu continuă a ceti.

Noi ne uitam unii la alții, *cei opt* deveniseră treizeci, neștiind ce este aceasta și unde are să ajungă. Tocmai tîrziu, Eminescu începe a ne da explicația acestei metafizice, citind că eroul lui, Dionis, era un copil orfan, îmbuibat de teorii metafizico-astrologice, locuind într-o casă ruinată și avînd de la părinți o singură suvenire, un portret al unei figuri, semibărbătească, semifeminină, dar mai mult bărbat decît femeie, de vreme ce era portretul tatălui său, mort tînăr.

Am respirat cu toții. Iată-ne, ne ziceam noi, readuși pe pămînt, de-acum nuvela are să fie nuvelă, să ne așteptăm la intriga ei, căci pe erou îl cunoaștem.

[1] G. Panu, *Amintiri de la „Junimea“ din Iași*, I, p. 76 (n.a.).

Cei treizeci deveniră iarăşi opt dezarmînd ; chiar d-l Nicu Gane, prezidentul, îşi mai descreţi sprîncenile. Iar *caracuda*, care fusese cu desăvîrşire intimidată de filozofia lui Eminescu, începu a tuşi, mişcîndu-şi imperceptibil scaunele ca să se apropie. Mirmilik (= Melik) uită chiar ca să-şi smulgă musteaţa.

Aş, era o simplă acalmie. *Cei opt* trebuiau să aibă în seara aceea mult de furcă.

Eminescu reîncepu citirea. Sărmanul Dionis, intrînd în odaia lui săracă, ia o carte de astrologie şi începe, citind, a medita, uitîndu-se la constelaţiunile zugrăvite : «Cine ştie dacă în cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare de a te duce în lume, care se formează aievea, aşa cum doreşti etc.»

— Na, iarăşi filozofie, zise încet d-l Nicu Gane.

Noroc că imediat Eminescu începe a citi : «că în faţa casei sale era o locuinţă frumoasă şi că pe fereastra deschisă se aude sunetul unui piano, un glas fraged şi plăcut şi se zăreşte chiar silueta unei fete gingaşe».

Aici, din nou uşurarea ne ridică grija, evident că o intrigă amoroasă era să se lege între sărmanul Dionis şi fata bogată şi frumoasă.

Aş, eroare ! Cum dispare fata de la fereastră, sărmanul Dionis se înfundă în privirea liniilor roşii zodiace, liniile încep a se mişca şi a se învîrti cu mare repeziciune, mintea lui Dionis este tîrîtă cu dînsele, o mînă nevăzută îl atrage în trecut în vîrtejul liniilor zodiace şi deodată sărmanul Dionis vede domni în haine de aur şi samur, stînd pe tronurile lor vechi, vede divanuri de oameni bătrîni, popor de oameni creştini intrînd în curtea domniei. Liniile roşii se opresc din mişcarea lor şi atunci un glas misterios întreabă pe Dionis :

— Unde voieşti să stăm ?

— Sub domnia lui Alexandru cel Bun, răspunde Dionis.

Imediat Dionis se vede transformat într-un călugăr numit Dan, răsturnat pe un fîn cosit proaspăt, pe un apus de soare.

Eminescu se opri de citit. D-l Pogor făcu o strîmbătură puternică, noi ceştilalţi aveam o figură plictisită. În această transformare à la Faust — căci vădit că cartea de astrologie avea o înrudire oarecare cu cărţile vechi în care Faust, în actul întîi, caută să găsească secretul lumii — nu ni se părea de un interes palpitant. Cu toată osteneala care şi-o dăduse Eminescu de a adopta un stil fantastic şi diabolic, de circonstanţă, nu izbutise.

Un lucru recunoscurăm cu toţii. Eminescu cu cultul lui pentru domnii vechi, cu entuziasmul pentru curţile vechi domneşti, cu iubirea lui pentru boierii bătrîni, sfetnicii domnului, cu dragostea lui pentru poporul românesc, pe care şi-l figura ca creştin, ca iubind pe domnul şi tronul fără margini, Eminescu putea, în vîrtejul liniilor roşii din cartea de astrologie, să-l ducă pe sărmanul Dionis în cine ştie ce mare imperiu şi cine ştie sub ce străluciţi împăraţi. Nu, el se mulţumeşte a-l duce în trecut numai cu 400 de ani şi alege din toţi domnii pe cel mai cuminte şi mai aşezat, pe Alexandru cel Bun. Putea să facă din Dionis un cavaler strălucit, el îl face călugărul Dan, avînd pentru ideea creştină dragoste, nu din cauza credinţei, ci fiindcă acea credinţă a fost în trecut credinţa poporului român.

— Bine, ia să ne lămurim ? întreabă d-l Pogor. Cele ce se petrec cu Dionis, desigur că Dionis le visează.

— Da şi nu, răspunde Eminescu, cu convingere. Asta-i o teorie care-i greu de înţeles.

Cei opt, care deveniseră *treizeci şi cinci*, începură a rîde cu indulgenţă.

Eminescu continuă cu citirea. Glasul care-l întrebase unde să se oprească, era al meşterului Ruben, autorul

21*

cărţii, cu care Dionis începe, în calitate de călugărul Dan de sub Alexandru cel Bun, o foarte ciudată conversaţie asupra metempsihozei şi a tuturor cauzelor oculte. Şi atunci aflarăm că adevăratul erou nu era Dionis din veacul al XIX-lea, ci era Dan, călugărul de la începutul veacului al XV-lea, şi că el visase numai că este sărmanul Dionis şi că trăieşte în veacul al XIX-lea, că în sufletul omului timpul şi spaţiul nemărginit existînd, e destul o simplă vargă magică pentru ca el să se transporte în orice veac şi în orice localitate.

Cum vedeţi, nuvela lua o întorsătură mai mult decît stranie. D-nul Iacob Negruzzi, care, de obicei, deşi cu zîmbetul pe buze, aproba teoriile lui Eminescu, începu a tuşi tare şi repetat, făcînd din ochi semne desperate că nu este chip de înţeles ceva, şi, aplecîndu-se spre Xenopol, care era lîngă d-sa, zise :

— Ce fac eu cu cititorii *Convorbirilor*, cînd voi publica nuvela aceasta ? Au să-mi întoarcă toţi înapoi revista.

Eminescu însă, senin, foarte senin, îşi continuă lectura :

Călugărul Dan intră în oraş, dar abia pătrunse într-o casă împreună cu Ruben şi deodată casa se prefăcu într-o peşteră cu păreţi negri. Ruben se zbîrci, barba se făcu în furculiţă, ca două bărbi de ţap, nasul i se strîmbă, el deveni diavolul cu o mulţime de draci împrejur.

De astă dată, protestările luară un caracter mai pronunţat : aceasta nu mai era fantezie, era pură copilărie. Erau amintirile poveştilor cu draci, cu moara cu draci etc

Eminescu însă părea că nici nu observă ce se petrecea în jurul lui, el continua : «Călugărul Dan pleacă pe o uliţă strîmtă»...

Aici, o dificultate. Nuvelistul era nevoit să descrie un oraş aşa cum oraşul exista în timpul lui Alexandru cel

Bun, prin urmare, nefiind chestie de metafizică, Eminescu trebuia să dovedească cunoştinţe arhitectonice din veacurile trecute, precum şi a moravurilor şi a costumelor acelor veacuri. Căci de... este uşor să transporţi cu mintea pe cineva în veacul lui Alexandru cel Bun, dar e foarte greu să-l faci să trăiască în acel veac. Şi meşterul Ruben, cu toată astrologia sa, nu putea să-i dea aceste cunoştinţe pozitive de care chiar un nuvelist are nevoie.

De aceea, ***noi cei trei români,*** Tasu, Lambrior şi cu mine, ne-am deschis bine urechile să vedem cum Eminescu are să ne descrie casele, costumele etc., din timpul lui Alexandru cel Bun.

Îl auzirăm continuînd astfel : «El îşi grăbi paşii pînă intră în tîrg, pe o uliţă strîmtă cu case vechi şi hîrbuite, ale căror cate de sus erau mai largi decît cele de jos, aşa încît jumătatea catului de sus se răzima de stîlpi de lemn şi numai jumătate pe cea de jos. Ceardacuri înalte înaintate sub şandramale lungi, iar în ceardacuri şed bătrînii» etc., etc.

— Apoi, stăi, nu-i aşa, întrerupse Lambrior, dumneata descrii un oraş turcesc, arhitectura din veacul trecut. Subt Alexandru cel Bun, românii nici nu veniseră încă în contact cu turcii.

Eminescu dădu din umere şi-şi continuă citirea. Ce-i păsa lui de adevărurile istorice ! Niciodată el nu s-a interesat de aceasta ; totdeauna el a avut credinţa că omenirea şi românii au trăit aşa după cum el şi i-a închipuit, iar nu după cum ei au trăit în realitate. Mintea lui Eminescu a fost incapabilă de a înţelege vreodată un adevăr care nu ar fi intrat în sistemul credinţelor sale, care nu i-ar fi gîdilat o manie a lui, fie filozofică, fie istorică.

Mai departe, Eminescu ne vorbeşte de case cu acoperămîntul ţuguiet, de cavaleri purtînd căciula turcănească — amintire a costumului de pe portretul lui Mihai Vi-

teazul — învăliţi în mantale, lucru care ne provoacă rîsul nostru, al cunoscătorilor în istorie, şi vă puteţi închipui ce mai cunoscători eram chiar noi !

Eminescu continuă, continuă, în mijlocul unei mari plictiseli. Călugărul Dan se uită la umbra sa, umbra se transformă într-o fată, Maria, un dialog drăgăstos urmează între dînşii. Dan vede clar cum fiinţa lui se desparte într-o parte eternă şi una trecătoare, braţele lui încep a pieri în aer, şi cu toate aceste ele capătă puteri uriaşe. Deodată călugărului Dan îi vine plăcerea ca să ştie toate şi să afle toate, în sfîrşit, îi vine gustul să devie chiar însuşi Dumnezeu, şi atunci se întreabă : «Oare fără s-o ştiu nu sunt *Dumne...*» În acea secundă totul se prăbuşi împrejurul lui, ca în *Ce poate fi va fi* a d-lui Bodnărescu.

Dionis, căci Dan dispăruse o dată cu prăbuşirea, deschide ochii.

Visase ? Nu.

Era Dan şi visase că-i Dionis ? Iar nu. Ce fusese ? Ruben era jidanul anticar Riven de la care cumpărase cartea de astrologie ; umbra fusese portretul cu ochii albaştri ; însă nu visase. Dionis, conform migraţiunii sufletelor, probabil că trăise în trupul lui Dan călugărul, în timpul lui Alexandru cel Bun, prin urmare, subt o emoţiune puternică şi printr-un fel de luciditate retrospectivă şi-a adus aminte de traiul lui acum 400 de ani în urmă...

Păcat că nu-şi adusese aminte şi de felul cum erau casele făcute în timpul lui Alexandru cel Bun, aceasta ar fi fost mai interesant.

Necontestat că *Sărmanul Dionis* are o concepţiune puternică şi că este ieşită dintr-un cap ca acela al lui Eminescu, dar e numai concepţiune. Ca nuvelă, adică ca descriere, ca intrare în detail, ca punere în relief de caractere, ca viaţă trăitoare, ea este slabă de tot. Se vede de

departe că Eminescu nu mistuise bine ceea ce citise şi că nu izbutise să dea *Sărmanului Dionis* măcar caracterul unei nuvele fantastice.

Citirea durase lung timp. A trebuit să luăm ceaiul pe la douăsprezece jumătate.

Nu-mi aduc aminte bine critica d-lui Maiorescu asupra nuvelei, dar ştiu că a făcut o critică. Cît despre ceilalţi, era unanim admis că, aparte teoria metempsihozei, nuvela era de o extravaganţă neiertată.

D-l Iacob Negruzzi repeta necontenit :

— Ce au să zică cititorii *Convorbirilor* ?

Asta nu l-a împedecat însă să ia din mînele lui Eminescu manuscriptul şi să-l puie în buzunar.

Eminescu nu a discutat cu noi, rămăsese istovit după citire, se vedea că, citind nuvela, trăise viaţa sărmanului Dionis şi avea aerul că chiar la «Junimea» nu era în elementul lui, părîndu-i rău că nu s-a născut aievea, în timpul bătrînului Alexandru cel Bun.

Ne-am despărţit tîrziu. Grupuri, grupuri, am continuat discuţia asupra *Sărmanului Dionis.*

Eminescu s-a separat devreme de noi, ducîndu-se singur. Rar mergea în tovărăşia noastră, mai ales tovărăşia mea nu-i plăcea, din cauza spiritului meu zeflemist. Eminescu era şi el în momentele lui bune vorbăreţ şi glumeţ, deşi întotdeauna cu o urmă de melancolie, însă nu admitea glumă asupra credinţelor şi convingerilor sale. Şi fiindcă tocmai acele credinţi şi convingeri puneau în mişcare verva mea, de aceea mă evita, cu toate că reciproc ne stimam. Niciodată n-am avut vreo discuţie displăcută cu dînsul, şi cînd era bine dispus, chiar consimţea să ia o consumaţie cu noi.

Dar nu pot spune acelaşi lucru şi despre alţii. Eminescu trata cu mare asprime pe mulţi din «Junimea», iar cuvîntul de *proşti şi ignoranţi* era la fiecare pas pe buzele sale. Toată lumea însă îl menaja.

Nu știu, dar parcă era o presimțire în noi toți că o mare nenorocire era să i se întîmple."

6. Întemeiate, în parte, obiecțiile lui Panu nu acopăr însă întreaga chestiune a *Sărmanului Dionis*. E neîndoios că din punctul de vedere al creației epice, *Sărmanul Dionis*, ca, dealtfel, întreaga nuvelistică a lui Eminescu, nu are o prea mare valoare ; scriitorul nu știe crea pe dinăuntru un om cu o psihologie determinată și nu-l poate, mai ales, planta în mijlocul unei ambianțe sociale cu raporturi multiple de coexistență. În această privință, anecdota unui tînăr, fără alte determinări morale și sociale, îndrăgostit de o fată lipsită și ea de orice determinare, precum și soluționarea acestei idile prin procedee melodramatice, nu pot fixa interesul cititorului deprins cu alt fel de literatură. Ceea ce interesează în toate producțiile lui Eminescu, fie ele chiar neizbutite, este mai întîi, după cum am spus, prezența lui Eminescu însuși, adică urmele etapelor formației sale sufletești, și apoi descripțiile lirice și, în *Sărmanul Dionis*, puterea de evocație și de înaltă fantezie, a multora dintre pagini. *Sărmanul Dionis* nu poate reține atenția cititorilor decît sub acest dublu aspect.

Am subliniat și la început continua căutare de sine a poetului, revenirea lui necruțătoare asupra acelorași teme pînă la formularea lor în versuri definitive. Mai mult simplu material eminescian decît realizare desăvîrșită, *Sărmanul Dionis* este, la rîndul său, o formă prelucrată și evoluată a unui material tratat în tinerețe în și mai neizbutitul roman *Geniu pustiu*... Cum asemănarea între cele două lucrări e prea evidentă, merită să fie subliniată...[1]

Toma, eroul din *Geniu pustiu*, locuiește într-o odaie de identică mizerie romantică, cu paianjeni, praf, teancuri de cărți vechi risipite, ca și Dionis ; trăsăturile fizice și morale ale lui Toma sunt aceleași ca cele ale lui Dionis ; și în fața casei unuia ca și a celuilalt e un „mîndru palat", de la geamul căruia se aude „un tînăr și tremurător glas de copilă adiind o rugăciune ușoară, profundă, fantastică". Ideea generatoare a *Sărmanului Dionis*, inexistența obiectivă a timpului și, deci, posibilitatea individului de a trăi, după voință, în trecut sau viitor, se găsește exprimată și în *Geniu pustiu*. Toma spune undeva : „Cîteodată suflarea mi se curmă în piept, ca vîntul ce se curmă prin inimile zdrobite de munții anilor ; cîteodată mă simt și eu. O, atunci îmi place să trec prin lume cu ochii închiși *și să trăiesc sau în trecut sau în viitor*", așa că *Sărmanul Dionis* ar părea realizarea dorinții exprimate de Toma din *Geniu pustiu*... Asemănarea merge pînă la reluarea aproape integrală a unor pasagii :

Geniu pustiu : Era o noapte tristă. Ploaia cădea măruntă pe stradele nepavate ale Bucureștilor, ce se trăgeau strimte și noroioase prin noianul de case mici și rău zidite, din care constă partea cea mai mare a așa-numitei capitale a României etc.	*Sărmanul Dionis* : Era noapte și ploaia cădea măruntă pe stradele nepavate, strimte și noroioase, ce trec prin noianul de case mici și rău zidite, din care constă partea cea mai mare a capitalei României etc.

Într-un cuvînt, și pentru a încheia în această privință, *Sărmanul Dionis* interesează și prin materialul psihologic al poetului și pentru studiul formației lui artistice.

În al doilea rînd, interesează prin valoarea expresiei. Stilul e, dealtfel, pe alocuri, nesigur și neîngrijit. Iată de pildă, un singur exemplu : „Văduvita sa mumă *îl* crescu pe *el* cum putu din lucrul mîinilor *ei* — mîini delicate de doamnă ; fața *ei* palidă ca ceara, ochii *ei* de o întunecată blîndețe aveau numai pentru *el* grijă și înțelegere —

[1] G. Panu, *Amintiri de la „Junimea" din Iași*, vol. II p. 290 (n.a.).

pentru *el* și pentru portret. De copil mic, *el* adora ochii cei frumoși ai portretului, ce luceau ca vii în orbitele *lor*. Ce frumos a fost *papa*, zicea *el* surîzînd, și mumă-sa, auzîndu-l, își ștergea într-ascuns lacrimile *ei*."

Nu numai neîngrijit, dar uneori chiar de un patetic insuportabil :

„— Ochii, nu-i așa, Dionis — ochii !

— Da, mamă !

— Acești ochi ! O, dacă i-ai fi văzut tu acești ochi vrodată în viața ta, ți s-ar fi părut că-i revezi în fiecare vînătă stea a dimineții, în fiecare undă albastră, prin fiecare geană de nor. Cît era de frumos acest copil și ce tînăr a murit ! Frumoși au înmărmurit ochii lui în negurile gîndirii mele, precum ar rămînea prin nouri, pe bolta întunecoasă, două, numai două stele vinete... etc., etc."

Materialul e eminescian („fiecare vînătă stea a dimineții", „frumoși au înmărmurit ochii lui" etc.), dar tonul e declamator și lirismul nepotrivit. Sunt totuși și foarte multe pagini de descripție plastică a naturii, pitorească a mizeriei, și fantastică și serafică a peisagiului lunar : „Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu al înfloririi lor bogate pe care vîntul îl grămădește în troiene ; flori cîntau în aer cu frunze îngreuiate de gîndaci ca pietre scumpe și murmurul lor umplea lumea de un cutremur voluptos. Greierii răgușiți cîntau ca orologii aruncate în iarbă, iar paianjenii de smarald au țesut de pe o insulă pînă la malul opus un pod de pînză diamantică, ce sticlește vioriu și transparent, încît, ale lunelor raze pătrunzînd prin el, înverzește rîul cu miile lui unde etc., etc.", — pagini ce răscumpără tonul, în genere, melodramatic și neputința poetului de a se menține în natural de ori cîte ori e vorba de a reda realitatea.

Izvorîtă din concepția kantiană a inexistenței obiective a timpului, în realizarea ei, povestirea *Sărmanului Dionis* este impregnată de literatura romantică germană : Novalis prin *Heinrich von Ofterdingen* i-a sugerat poetului ideea unei vieți posibile în altă planetă, Goethe i-a sugerat creația meșterului Ruben în care se identifică Diavolul, iar Chamisso, prin *Peter Schlemihl*, i-a sugerat desfacerea umbrei de erou. Produs prin excelență „livresc" al literaturii romantice germane, *Sărmanul Dionis* interesează totuși prin marea personalitate a lui Eminescu care strînge la un loc și individualizează atîtea elemente străine.

Critice, X, p. 5-32

CUPRINS

REVIZUIRI

LITERATURA NOUĂ

POEZIA NOUĂ

Lector : GHEORGHE GHEORGHIȚA
Tehnoredactor : ION GHICA

Bun de tipar 13.VI.1979. Tiraj 60 630 ex. broșate.
Coli ed. 15,26. Coli tipar 10,50.



Comanda nr. 80 673
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii"
Piața Scînteii nr. 1 — București,
Republica Socialistă România